ГОФМАН

Рюдигер Сафрански

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) по праву считается одним из самых загадочных и непостижимых писателей в истории мировой художественной литературы. Его произведения обладают совершенно особой притягательной силой, не ослабевающей с течением времени. Свидетельством тому — всплеск интереса к его творчеству, который наблюдается в последнее время, в том числе и в нашей стране.

Книга, предлагаемая вниманию читателя, принадлежит перу современного немецкого писателя Рюдигера Сафрански. Ему, мастеру философских, психологически выверенных биографий, удалось проникнуть в самую сущность причудливых фантазий Гофмана, показать его не просто великолепным писателем, далеко опередившим свое время, но и разносторонне одаренным человеком, который, между прочим, в своих произведениях в чем-то предвосхитил открытия в области психоанализа З. Фрейда.

Перевод с немецкого, вступительная статья и примечания В. Д. БАЛАКИНА.

Перевод осуществлен по изданию: Safranski Rüdiger. E T. A. Hoffmann. Eine Biographie. München; Wien, 1992.

- Рюдигер Сафрански
  - МЕЖДУ СКАЗКОЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - КНИГА ПЕРВАЯ
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
    - Глава шестая
    - Глава седьмая
    - Глава восьмая
    - Глава девятая
    - Глава десятая
    - Глава одиннадцатая
  - КНИГА ВТОРАЯ
    - Глава двенадцатая
    - Глава тринадцатая
    - Глава четырнадцатая
    - Глава пятнадцатая

        - Глава шестнадцатая
        - Глава семнадцатая
        - Глава восемнадцатая
        - Глава девятнадцатая
    - КНИГА ТРЕТЬЯ
        - Глава двадцатая
        - Глава двадцать первая
        - Глава двадцать вторая
        - Глава двадцать третья
        - Глава двадцать четвертая
        - Глава двадцать пятая
        - Глава двадцать шестая
        - Глава двадцать седьмая
        - Глава двадцать восьмая
        - Глава двадцать девятая
        - Глава тридцатая
    - ЦИТАТА ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ
    - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ Э. Т. А. ГОФМАНА
    - БИБЛИОГРАФИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ
    - Иллюстрации
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23

- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67

○ 68
○ 69

Рюдигер Сафрански
ГОФМАН

Посвящается Рике

Нет ничего скучней, чем, укоренившись в почве, держать ответ перед каждым взглядом, каждым словом.

«Принцесса Брамбилла»

МЕЖДУ СКАЗКОЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

Берясь за написание книги о хрестоматийно известной личности, трудно рассчитывать на открытие, на то, что удастся сказать свое слово, — казалось бы, о чем тут еще говорить? Крупицы новых сведений, как правило, не спасают, поскольку искушенный читатель ждет не уточнений по частным вопросам, а нового взгляда, и если автору удается это, не впадая в субъективизм и ложное новаторство, его поздравляют с крупным успехом. При этом совершенно не важно, станет ли новая книга бестселлером или же заслужит похвалу от узкого круга знатоков, поскольку серьезный автор, даже если приятны ему хвалебные отзывы в популярных изданиях и (по понятным причинам) большие тиражи, прежде всего ценит мнение именно знатоков, которых никогда не бывает много. Правда, могут ошибаться и они, и тогда выносит свой вердикт самый строгий судья — время, бесследно уносящее в небытие все случайное, легковесное. С момента первой публикации биографического исследования Р. Сафрански об Э. Т. А. Гофмане прошло более двадцати лет, и теперь уже можно говорить, что оно не было проходной, «очередной» книгой о великом немецком писателе.

Известно, что «величие» Гофмана признавалось не всегда и не всеми. Может показаться обидным парадоксом то, что именно у себя на родине, в Германии, ему доводилось слышать самые нелицеприятные отзывы о своем творчестве (и не от кого-нибудь, а от «самого» Гёте), а его сочинения, пережив краткий миг популярности, когда они заполоняли альманахи и многотиражные карманные издания, очень скоро канули в забвение. Быть может, причиной послужило то, что наряду с «Кавалером Глюком» и «Золотым горшком» Гофман опубликовал массу таких вещей, которые ни один уважающий себя писатель не включил бы в собрание своих сочинений, вследствие чего «серьезная» критика не считала нужным обращать на него внимание. По прошествии нескольких десятилетий вместе с возрождением интереса к эпохе романтизма вышел из тени забвения и Гофман, хотя писателем «первого ряда» он так и не стал[1]. Правда, утешением ему могло бы, наверное, послужить то, что за рубежами родины, особенно во Франции и России, интерес к нему никогда не угасал. В России произведения Гофмана приобрели известность еще в 20-е годы XIX века, тогда же появились и первые переводы их на русский язык. Ф. М. Достоевский в молодые годы перечитал всего Гофмана как на языке оригинала, так и в русских переводах. Сказка «Щелкунчик и

мышиный король» вдохновила П. И. Чайковского на создание балета «Щелкунчик». 1 февраля 1921 года в Петрограде возникла литературная группа «Серапионовы братья», объединившая в своем составе десять молодых писателей (М. М. Зощенко, В. А. Каверин, К. А. Федин и др.). И этим не исчерпываются примеры популярности Э. Т. А Гофмана в нашей стране.

Это что касается Гофмана-писателя. Но, как известно, Гофман не ограничивался беллетристикой, отдав немалую дань другим искусствам — в частности, музыке и живописи. И хотя на этих поприщах он преуспел меньше, чем в литературе, они остаются неотъемлемой частью того, что можно было бы определить термином «феномен Гофмана». Именно этот феномен Р. Сафрански и рассматривает в своей книге. Факты биографии Гофмана служат своего рода канвой, на которой автор выводит замысловатый узор собственных размышлений о природе творчества. Мысль о том, что любой писатель, в сущности, пишет о себе самом, черпая из собственной биографии основной материал для своих произведений, не нова и почти всегда справедлива, поэтому Р. Сафрански без труда увлекает читателя в кильватер своих рассуждений и толкований, идя, как говорится, от простого к сложному и наконец открывая такие бездны человеческой души, в которые подчас страшно заглядывать. Самого Гофмана неодолимо влекли эти бездны, и в своих лучших произведениях он достигал такого уровня проникновения в них, что даже специалисты по психологии и психиатрии склонны усматривать в этом профессиональный подход. Не случайно Р. Сафрански многократно упоминает З. Фрейда, подводя читателя к мысли, что Гофман в чем-то предвосхитил его открытия в области психоанализа.

Гофман как феномен уникален, трудно поддается истолкованию и не может быть разложен на составляющие его элементы, поскольку подобного рода разложение, предпринятое, допустим, с целью изучения и объяснения, способно породить лишь чувство разочарования: феномен исчезает, и вместо него удивленному взору предстают ничем особенно не примечательный художник-карикатурист, не дотянувший до среднего уровня композитор, дирижер-середнячок, рядовой исполнитель и беллетрист, произведения которого, заслуживающие эпитета вершинных, можно пересчитать по пальцам одной руки. Ни в одной из этих областей искусства он не достиг того положения, которое в музыке занимает боготворимый им Моцарт. Именно за ним он тянулся всю жизнь, но сумел позаимствовать у него лишь имя Амадей, коим самочинно заменил полученное при крещении имя Вильгельм.

И все же музыка сыграла совершенно особую роль в жизни и творчестве Гофмана. Он увлеченно занимался ею с младых лет, мечтая о карьере профессионального музыканта и композитора. Говорят, у него были неплохие задатки для этого. Это мнение разделяет и Р. Сафрански, полагая, что Гофман, прояви он больше настойчивости и терпения, мог бы стать выдающимся дирижером — хотя, возможно, и не столь великим, чтобы о нем помнили двести лет спустя. Прославила и обессмертила его литература, но известности он сперва добился как музыкант и музыкальный критик. Весьма примечательно, что одно из лучших его литературных произведений, «Кавалер Глюк», было опубликовано в газете в качестве рецензии на музыкальную жизнь Берлина начала XIX века. И в дальнейшем музыка служила темой или мотивом литературных произведений Гофмана, а также давала побудительный импульс к его литературному творчеству. Уже будучи в зрелых летах и испытывая чувство неудовлетворенности от достигнутого в искусстве, он мечтал создать *«opus magnum»,* «великое творение», которое бы навеки прославило его, и этим «опусом», уповал он, будет его опера «Ундина». Литературе же он отводил совсем иную роль: принимаясь за написание романа «Эликсиры сатаны», он рассчитывал на то, что эта вещь обеспечит ему материальный достаток, сделается для него «эликсиром жизни» в финансовом отношении.

Стало уже расхожим выражение «портрет на фоне эпохи», однако далеко не каждому из тех, кто берется за написание биографического произведения, будь то небольшой очерк или целая книга, удается убедительно показать связь своего героя с событиями его времени. Р. Сафрански это, несомненно, удалось. Он блестяще показал, что все творчество Гофмана (причем не только литература, но также музыка и живопись) было непосредственным образом связано с событиями того времени. Гофман прямо откликался на веяния эпохи. Психология и психиатрия, медицина, педагогика, теория сна, животный магнетизм, механические автоматы, теория электричества — ничто не прошло мимо него. Повальное в то время увлечение магнетизмом оставило свой след во многих произведениях Гофмана, а не только в рассказе «Магнетизер», который Р. Сафрански подвергает дотошному анализу, делая порой, может быть, неоправданно далеко идущие выводы, в частности, проводя параллель между магнетизером — литературным персонажем и реальным историческим лицом — Наполеоном.

Это в какой-то мере мистическое (в трактовке Р. Сафрански) отношение Гофмана к одному из главных политических деятелей той эпохи побуждает задаться вопросом о политических

пристрастиях нашего героя. Оказывается, что они совершенно отсутствовали. Неприятие Гофманом политики доходило до того, что он никогда, начиная с юных лет, не читал газет и не участвовал в разговорах на политические темы. Р. Сафрански умело обыгрывает это обстоятельство, показывая, как политика неумолимо настигает Гофмана, принципиально аполитичного человека, порой превращая его жизнь в ад. Так, помимо своей воли он оказался втянутым в политическую кампанию, получившую название «преследование демагогов», однако не захотел быть слепым орудием в руках верховной власти. Он действовал, руководствуясь исключительно своей совестью и собственным правосознанием, навлекая на себя немилость начальства, действовал так, что у стороннего наблюдателя могло сложиться впечатление — он не ведает, что творит. Р. Сафрански подробно анализирует эту позицию Гофмана, интерпретируя ее как конфликт двух миров — внутреннего мира человека и внешнего мира. На мой взгляд, это одна из наиболее интересных частей книги, способная стать откровением для читателя, не склонного углубляться в философские размышления по поводу творчества писателя.

Членом пресловутой «Непосредственной следственной комиссии по выявлению изменнических связей и других опасных происков», занимавшейся «преследованием демагогов», Гофман оказался в силу занимаемой им должности советника Берлинского апелляционного суда. Да, именно так: Гофман, художественная натура, писатель, музыкант, живописец, большую часть своей жизни состоял на государственной службе, был чиновником. Р. Сафрански безжалостно препарирует эту двойственность бытия своего героя — государственного чиновника и человека искусства: человек, совмещающий чиновничью должность со служением музам, считает он, обречен быть дилетантом в том и другом деле. Таким образом, Гофман — дилетант, дилетант во всем: в юриспруденции, в литературе, музыке, живописи. Никто не признает его своим, везде он чужой: для юристов он — капельмейстер, господин сочинитель, рисовальщик; для людей искусства — судейский чиновник, берущийся то за дирижерскую палочку, то за перо.

Но постепенно для Гофмана эта двойственность положения становится жизненной позицией: ни в чем не быть укорененным, ничему не принадлежать целиком, ни в чем не идти до конца, ни для кого не быть безоговорочно своим. Р. Сафрански имел все основания написать: «Гофман мало заботился о том, чтобы пустить корни, и над теми, кто всегда норовит укорениться, вдоволь посмеялся в своей сказке *„Королевская невеста“*.» А слова

из другой его сказки, *«Принцессы Брамбиллы»:* «Нет ничего скучней, чем, укоренившись в почве, держать ответ перед каждым взглядом, каждым словом», — взял в качестве эпиграфа ко всей книге[2]. Пожалуй, слова эти лучше всего отражают жизненное кредо Гофмана.

Как сам Гофман, так и герои его произведений живут двойной жизнью, переносясь из реальности в сказочный мир и обратно, до конца не принадлежа ни одному из этих миров и сохраняя известную независимость от них обоих. Гофман возвел в ранг принципа, жизненного и творческого, соединение повседневного и чудесного. Р. Сафрански своим биографическим исследованием о Гофмане помогает читателю увидеть нечто более серьезное и даже трагическое там, где раньше поверхностный взгляд улавливал лишь буйство фантазии сказочника, не имеющего иного намерения, кроме как поразвлечь публику. Даже если кому-то и покажется, что автор местами перебарщивает, сгущает краски, подгоняет выводы под собственную концепцию или спрямляет путь к намеченной цели, его книга дает хороший стимул заново перечитать давно известные сочинения Гофмана и попытаться увидеть ту реальность, которую он превратил в волшебное царство сказки.

Василий Балакин

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эрнст Теодор Амадей Гофман лишь в весьма зрелом возрасте заставил говорить о себе, хотя и считался в детстве музыкальным вундеркиндом, а на двадцать первом году жизни уже держал в ящике письменного стола два пухлых романа собственного сочинения. Ему было 27 лет, когда вышла в свет его первая публикация, после чего пришлось ждать еще шесть лет, пока в 1809 году *«Кавалер Глюк»* не ознаменовал собою его подлинный литературный дебют. С ранних лет он мечтал о жизни в искусстве, однако недостаточно сделал для того, чтобы воплотить свои мечты в жизнь. Ему надлежало пойти против обычаев своей семьи, но на это ему не хватило решимости. Поначалу он лишь забрал для себя немного свободы, дабы, по выражению Сартра, «сделать что-то из того, для чего был сотворен». Неохотно, мучительно, теша себя мечтами о бегстве к свободе, но в конце концов все же послушно пошел он по пути, который должен был привести его под «хлебное дерево» профессии юриста. Однако он шел по нему с предубеждением, ограничивая, сдерживая себя. Долгое отсутствие внимания к нему хотя и не избавило его от повседневной рутины, однако уберегло от опустошающего ее воздействия. Этот подвижный, точно ртуть, чрезвычайно возбудимый карлик умел ждать, не отказываясь от задуманного. Он брал то, что давал ему день, оставаясь при этом слишком нетерпеливым, слишком требовательным, чтобы испытывать чувство удовлетворения. Поневоле приходилось ему овладевать умением быть неторопливым.

Ему было уже под сорок, когда долго копившиеся и сдерживаемые музыкальные и литературные фантазии прорвались наружу. Теперь их уже было не удержать. Прошло каких-нибудь несколько недель, и о нем заговорила вся литературная Германия. Исполнилась и другая великая мечта: его опера *«Ундина»* была поставлена на берлинской сцене.

На вершине своей славы он удивленно протирал глаза — не мерещится ли ему все происходящее? Он продолжал творить, однако для этого ему требовалось теперь все больше и больше вина. Он любил жизнь и умер, протестуя против нее.

После смерти его довольно быстро забыли в Германии — как писателя, время которого прошло. Зато во Франции его слава продолжала расти. Там Гофмана уже в те времена считали, наряду с Гёте, главнейшим представителем немецкой литературы. Лишь в начале XX века, под влиянием интереса, проявленного экспрессионизмом и экзистенциализмом к безднам

человеческой души, звезда Гофмана вновь взошла на немецком литературном небосводе.

Однако его, в отличие от других «классиков», никогда не удавалось мерить мерками одной задачи, одной миссии, одной философии, одной системы. На него навесили — то ли восхищаясь им, то ли умаляя его — ярлык: «Поэт неукорененной духовности».

И действительно: Гофман мало заботился о том, чтобы пустить корни, и над теми, кто всегда норовит укорениться, вдоволь посмеялся в своей сказке *«Королевская невеста».* И в *«Принцессе Брамбилле»* — сказке, в которой карнавальное веселье переливается через край, — написал: «Нет ничего скучней, чем, укоренившись в почве, держать ответ перед каждым взглядом, каждым словом». Так Гофман и жил, обороняясь от тирании аутентичности.

Он не был *«укоренен»* в семье: влияние матери и отца сказывалось слабо, а направлявшие его общественные силы проникали в него недостаточно глубоко — у него оставалась свобода действия. Он в совершенстве овладел искусством *«как будто»* и стал решительным противником *«или — или»,* избегая любой исключительности, касалось ли это притязаний на него искусства, идеологии, семьи, государственной службы или политики. В свое время нелегко ему было сохранять баланс между ангажированностью и дистанцированием, ибо компромиссы тогда не допускались: философия и искусство находились под гнетом высшей правды и глубочайшей серьезности, а политика врывалась во все сферы жизни. Целое есть истинное, учит гегелевский дух времени. Поскольку «целое» стали определять политически, политика в конечном счете завладела всем человеком, — а это плохое время для разделения властей, для жизнерадостного релятивизма, для утонченного лавирования, в котором Гофман столь хорошо знал толк.

Он не был *«укоренен»* ни в литературе, ни в юриспруденции, ни в музыке, ни в живописи. И за это он заплатил дорогой ценой: нигде не принимали его вполне всерьез. Он компенсировал это тем, что и сам ничего не принимал вполне всерьез. По этой причине он не снискал авторитета у сильных мира сего. Гёте судил о нем точно так же, как и министр прусской полиции Шукман, считавший его «кутилой», который работает главным образом ради возможности оплачивать свое времяпрепровождение в кабаках. Злоречивый бюрократ был не столь уж и не прав: скептический фантаст не хотел лишать себя искусственного парадиза опьянения, и его знаменитая сказка *«Золотой горшок»* вносит пуншевую чашу в святая святых

литературы.

Он не хотел *«держать ответ»* ни перед кем. Вопреки духу своего времени (и нашего тоже) он избегал и языка сердечных излияний, и фразеологии исправления мира. Находясь между внутренним миром и миром внешним, противостоя требованиям как задушевности, так и политики, литература у Гофмана сохраняет масштаб общественной игры — а это весьма знаменательно для людей нашего времени, которые воспринимают литературу (может быть, ложно) как терапию, как миссию или как исповедание веры.

КНИГА ПЕРВАЯ
Во власти традиции
1776–1808

Тому, что в моей черепной коробке порой происходит нечто эксцентричное, я, по здравом размышлении, не радуюсь — эта эксцентричность роняет меня в глазах окружающих, и люди, привыкшие раскладывать все по полочкам и взвешивать на аптечных весах, порой хотели бы поставить передо мной свой ортодоксальный шлагбаум или надеть мне на шею свой официальный хомут.

Письмо Гиппелю

Глава первая
«ЧТО ЗА РОДСТВЕННИКОВ ДАЛА МНЕ СУДЬБА»

Он родился 24 января 1776 года в Кёнигсберге. Родители дали ему имя Эрнст Теодор Вильгельм. Позднее в знак преклонения перед великим Моцартом он заменит свое третье имя на Амадей.

Эрнст Теодор Амадей Гофман появился на свет в родственном браке. Он и сам едва не последовал примеру собственных родителей, обручившись в 1798 году со своей кузиной Минной Дёрфер. До свадьбы, правда, дело так и не дошло.

Его отец, адвокат королевского суда Кристоф Людвиг Гофман, женился в 1767 году в Кёнигсберге на своей кузине Ловизе Альбертине Дёрфер и произвел с нею на свет троих сыновей. Первому из них, Иоганну Людвигу, родившемуся в 1768 году, в жизни выпала незавидная доля. Из-за своего «беспорядочного» образа жизни позднее он был объявлен недееспособным и заключен в работный дом. Второй умер вскоре после своего рождения. Эрнст Теодор был третьим. Он родился, когда супружеская жизнь его родителей уже дала трещину.

В роду Гофманов, на протяжении многих поколений обитавшем в Восточной Пруссии, имелись пасторы, полковые священники и школьные учителя. Единственной «знаменитостью» среди предков великого писателя была его прапрабабушка Анна Неандер из Тарау, в 1636 году вышедшая замуж за пастора, друг которого, предположительно Симон Дах, по случаю свадьбы сочинил ставшую впоследствии популярной песенку «Анхен из Тарау полюбилась мне».

Юристы считались тогда более почтенным сословием, чем пасторы и школьные учителя, так что отец Гофмана, став адвокатом в королевском суде, совершил восхождение по социальной лестнице. Поэтому Дёрферы, родители матери будущего писателя, представители искони жившего в Кёнигсберге семейства юристов, усмотрели в нем до некоторой степени приемлемую партию для своей дочери. Однако Кристоф Людвиг не оправдал их ожиданий: он не стремился сделать карьеру, пил, музицировал, немного занимался сочинительством и пренебрегал своими служебными обязанностями. Этот человек, не сумевший стать настоящим чиновником и солидным супругом, никак не подходил Ловизе Альбертине, круг интересов которой сводился к

мнению окружающих, приличиям, чистоте и порядку в доме.

Спустя два года после рождения Эрнста Теодора его родители расстались. Отец со своим старшим сыном отправился в Инстербург, а мать с двухлетним Эрнстом Теодором возвратилась в дом своих родителей — в семейство Дёрферов. Там Гофман и прожил до двадцати лет.

Дёрферы были уважаемым семейством. Их дом располагался в престижном районе Кёнигсберга. По соседству жил бургомистр Гиппель, дядя Теодора Гиппеля, друга юных лет Гофмана. С садом Дёрферов граничил Лезевангов пансион для благородных девиц, в котором воспитывались дочери из дворянских семейств.

Когда был еще жив дед, адвокат королевского суда и советник консистории Иоганн Якоб Дёрфер, дом был открыт для гостей. Но это было еще до рождения Гофмана. Теперь же там жили две его так и не вышедшие замуж тетки и также не обзаведшийся семьей дядя. Жили незаметно, уединенно, в заботах о соблюдении правил приличия. Бабушка, почтенная старая дама, надзирала за ними.

Дядя, Отто Вильгельм Дёрфер, являлся единственным мужчиной в доме. Это был типичный неудачник. Карьеру на юридическом поприще ему пришлось оставить после того, как, по воспоминаниям Теодора Гиппеля-младшего, «первая попытка выступления в суде в качестве защитника… оказалась для него совершенно невыигрышной по сравнению с более сильным оппонентом». К счастью для себя, он успел еще до начала судебной реформы 1782 года досрочно выйти в отставку в чине советника юстиции. Собственным домом он так и не обзавелся и жил на положении холостяка у своей матери, занимая одну комнату на двоих со своим племянником Эрнстом Теодором. Педантичностью и пунктуальностью он стремился придать своей жизни хотя бы видимость благополучия. Исполнял долг вежливости, нанося визиты знакомым; у себя же гостей почти не принимал. Робкий человек, он ценил в жизни надежность и жил по раз заведенному порядку. От всего непредсказуемого он пытался себя оградить. Впоследствии Отто Дёрфер как-то написал своему племяннику: «Настали плохие времена, повсюду слышны только жалобы и стоны, но Бог еще есть и, может быть, все как-нибудь устроится. Я завел себе двух друзей духовного звания» (письмо от 6 октября 1800 года).

Бабушка Гофмана обходилась с ним как с малолеткой, называя его ласкательным именем «Оттхен». И этому-то дяде надлежало заменить юному Эрнсту Теодору отца! Однако ничего путного из этого не вышло.

У Эрнста Теодора никогда не было повода возненавидеть

дядю. Зато он очень рано научился относиться к нему не то с сочувственным, не то с насмешливым презрением. В юношеских письмах Гофмана его дядя фигурирует как «сэр Отто», «толстый сэр», «святой Санкт-Отто» или просто «мясохват». Теодор Гиппель, друг его юных лет, позднее так охарактеризовал дядюшку: «Он получил изрядное воспитание, но поскольку был начисто лишен таланта обращать приобретенные знания в собственное достояние, почувствовал себя обездоленным, как только пришлось ему полагаться на себя самого». Гиппель ставит в заслугу ему то, что он укрепил в племяннике «чувство приличия». Однако более вероятно, что Гофман имел возможность на примере дяди видеть, до чего доходит приличие, возведенное в абсолют, и открывать смешные черты в обличий власти. Это научило его изворотливости и способности затевать на жизненном пути собственные игры с властями и властителями.

Порой Гофман, как это у него называлось, «мистифицировал» своего дядю, причем шутки оказывались весьма неаппетитными. Однажды (о чем он сообщал в письме другу Гиппелю от 7 декабря 1794 года) он опрокинул содержимое ночного горшка на выходные брюки дяди, вывешенные после сильного ливня на просушку, и затем упивался видом несчастного, который в смятении отжимал свои брюки и сетовал на то, «что ливень содержал какие-то отвратительные примеси и вредные испарения, из-за чего может случиться большой неурожай». При этом тетушка, как рассказывает Гофман, расхохоталась и как бы мимоходом заметила, что «вонь произошла, по всей вероятности, от растворившихся в воде известных примесей на самих брюках», на что дядя с жаром возражал, отстаивая изначальную чистоту своих брюк. Юный проказник, якобы желая поддержать версию дяди о грозящем великом бедствии, подтвердил, что зловонный дождь бывает всегда, когда облака на небе имеют светло-зеленый оттенок.

Эта проделка обнаруживает агрессивную фантазию юного Гофмана, фантазию врожденного полемиста.

Фантазия ради самоутверждения в «угрожающей» ситуации проявилась и в другом эпизоде из юных лет, о котором рассказывает Гиппель: «У друзей возник смелый план прорыть подземный ход к находившемуся неподалеку пансиону благородных девиц, чтобы незаметно наблюдать из него за прелестными девушками. Зоркий взгляд дяди Отто, который ради здорового пищеварения много работал и гулял в саду, положил конец грандиозным замыслам. Гофман сумел убедить его, что вырытая яма предназначается для посадки некоего американского растения, и добрый старик заплатил двум работникам, чтобы те

закопали ее». «Добрый старик» и вправду оказался глупцом, он был вынужден заплатить, не имея даже возможности наказать — отговорка оказалась слишком хороша, слишком изобретательна. Быть может, дядя посмеялся над столь остроумным объяснением, но это, учитывая полное отсутствие у него чувства юмора, представляется маловероятным — он просто поверил фантастической истории.

Фантазия спасала юного Гофмана от побоев, прокладывала ему путь к отступлению. И так будет всегда. Угрозы делали его изобретательным, а порожденные фантазией увертки позднее послужат ему источником поэтической силы, которая заставит танцевать стесняющую его действительность. Задыхаясь, он будет хватать глоток воздуха, подаренного фантазией. В конце своей жизни, когда против него, советника апелляционного суда, посмевшего подвергнуть в *«Повелителе блох»* (1822) сатирическому осмеянию истерию и произвол так называемого «преследования демагогов», будет начато дисциплинарное судебное производство, Гофман продемонстрирует шедевр своего искусства фантастических уверток. Естественно, любому было понятно, что инкриминируемые ему пассажи представляют собой сатиру, даже персональную сатиру на высокопоставленных чиновников, и тем не менее вся защита, построенная на отрицании самих основ обвинения, была столь изобретательна и вызывала столь явное восхищение даже в государственной канцелярии Гарденберга, что энергия карающих инстанций улетучилась и процесс был приостановлен. Поистине обезоруживающая изобретательность. Правда, эта последняя схватка истощит жизненные силы Гофмана, и он не переживет рокового дисциплинарного производства.

Но вернемся к дядюшке. Он был его первым оппонентом, и в столкновениях с ним Гофман оттачивал свое искусство изобретательных отговорок, «розыгрышей» и «мистификаций». Так он учился находить защиту, ошеломляя своего противника. Но, быть может, как раз потому, что в этих столкновениях победы доставались ему столь легко, в последующие годы он смягчится в своем отношении к дяде.

Он будет лишь иронично отмечать полученные от него из Кёнигсберга письма. Желчь вновь проступит только после смерти тетушки Иоганны Софии Дёрфер в конце 1803 года. Тетушка назначила его единственным наследником своего немалого состояния, однако с оговоркой, что наследство можно будет получить только по смерти дядюшки Отто. До той же поры исключительное право пользования всем состоянием предоставлялось дяде. Гофман возлагал большие надежды на это

наследство, полагая, что благодаря ему сможет избежать участи «изгнанника» в польском городе Плоцке, тогда входившем в состав провинции Южная Пруссия, где он занимал должность правительственного советника. Казалось, после смерти тетушки мечта целиком посвятить себя искусству становилась реальностью. Однако на пути к исполнению этой мечты встал дядюшка Отто. Поскольку же он впоследствии делал весьма щедрые дарения в пользу церкви, дабы обеспечить спасение своей души, досада Гофмана росла пропорционально убыванию завещанного состояния. Понятно, сколь трудно было ему подавлять в себе нечестивое желание, чтобы старый дядя в Кёнигсберге поскорее умер. Однако тот заставил себя ждать. Когда же, наконец, в 1811 году он усоп, от состояния уже мало что оставалось.

Теодор Гиппель нашел еще несколько добрых слов для дядюшки Отто. Так, он будто бы пробудил в Гофмане вкус к музыке, которой тот позднее отдастся всей своей душой, и стал его первым учителем. Впрочем, у самого Гофмана было на сей счет иное мнение.

В доме Дёрферов, несомненно, царила музыкальная атмосфера. Дядя весьма сносно играл на рояле. Он действительно дал Гофману первые уроки игры на этом инструменте, он же следил за пунктуальным выполнением музыкальных уроков, за правильной техникой игры, за метрической точностью. Однако ему явно недоставало понимания рано пробудившейся в племяннике страсти к музыке.

В *«Методическом письме Иоганна Крейслера»* (1815) имеется эпизод, написанный Гофманом, очевидно, на основании лично пережитого. Там дядя выступает в роли отца, преподающего юному рассказчику начала игры на рояле и музыкальной композиции. Однако малыш сидит за роялем, погрузившись в мечты о чудесных звуках, навеянных волшебной сказкой. Простое освоение техники игры не дает ему возможности выразить эти звуки. «Я старался изо всех сил, но чем больше я осваивал механические навыки, тем меньше удавалось мне вновь услышать те звуки, которые дивными мелодиями раздавались в моей душе». Беспомощные попытки выразить звуками внутреннюю музыку отец (дядя) истолковывает как нерадивость и недостаток таланта. В рассказе *«Враг музыки»* (1814) отец (дядя) не понимает доводящий до слез музыкальный энтузиазм сына и бранит его за отвратительное поведение, называя «глупым парнем» и «бездарной собакой». Он не одобряет страсти сына, полагая, что музыка, если она не занимает «разум», представляет собой простую безделку, приятную, но не столь важную, чтобы

относиться к ней всерьез.

Быть может, давая уроки музыки, дядя имел в виду «второстепенные добродетели», такие, как усердие, пунктуальность, целеустремленность, желание учиться. Вот еще один эпизод из *«Врага музыки»:* малыш должен сыграть отрывок в трудной тональности ми мажор. Он облегчает себе задачу, переведя трудный пассаж в более простую для себя тональность фа мажор. Во время исполнения отец преисполнен гордости за сына, справившегося с трудной тональностью. Когда же один из слушателей указывает на транспонирование, он, вместо того чтобы порадоваться музыкальной находчивости сына, награждает мальчика оплеухой за умышленный обман и недостаточную корректность.

Итак, и в музыкальной области дядя не обладал для него авторитетом. Нет, дядя Отто никак не был убедительным представителем мира отцов; сам того не желая, он сделал его в глазах своего юного племянника посмешищем.

А как обстояло дело с миром матерей?

И этот мир в юные годы Гофмана был почти не заполнен. После развода с мужем (по причине, которую, как пишет Гофман в биографии Крейслера, можно вычитать в комедии Ифланда о сварливой жене[3]) его мать вновь оказалась в родительском доме на положении дочери. И прежде она отличалась робостью, чрезмерной любовью к порядку и благопристойности. Теперь же, после развода, дела с этим стали обстоять еще хуже. По мнению окружающих, которое так много значило для нее, позорное пятно развода ложилось прежде всего на женщину — именно она потерпела в жизни фиаско. Под напором этих обстоятельств ее тяга к порядку и боязнь общественного мнения стали прямо-таки патологическими. То и дело она разражалась истерическими рыданиями, после чего, точно пчелка, снова принималась с усердием за домашние дела. Из дома она выходила редко, а под конец не покидала даже своей комнаты, сделавшись воплощенным несчастьем. «Сама ее внешность являла собой образ слабости и душевной скорби, окончательно, казалось, сломившей ее», — писал Гиппель. Вероятно, другие члены семейства Дёрферов парализовали ее инициативу, отбив у нее охоту исполнять роль матери — если она вообще когда-либо брала на себя эту роль. У нее не получалось одновременно быть матерью и дочерью, и на глазах у своей собственной матери она деградировала до состояния ребенка. Может быть, подраставший Эрнст Теодор напоминал ей талантливого, но безалаберного супруга. Но возможно также и то, что она была слишком занята своими собственными душевными страданиями, чтобы найти в

себе силы установить материнские отношения со своим подраставшим ребенком. Как бы то ни было, но Гофман не испытывал сыновней привязанности к ней. Она оставалась для него старшей сестрой, поближе сойтись с которой мешала большая разница в возрасте. В *«Коте Мурре»* (том 1, 1819) Иоганнес Крейслер, другое «я» Гофмана, признается, что смерть его матери не произвела на него особенного впечатления. И действительно, смерть матери, наступившая 13 марта 1796 года, оставила Гофмана довольно равнодушным. В письме Гиппелю, написанном в тот же день, он занимает позицию стороннего наблюдателя и излагает абстрактные, быть может, вычитанные откуда-нибудь замечания о смерти вообще. По-деловому сухо сообщив о смерти матери: «Сегодня утром мы обнаружили мою бедную матушку выпавшей из постели и бездыханной — ночью внезапно хватил ее удар, о чем свидетельствовало ее лицо, искаженное ужасными судорогами», он продолжает с вертеровской эмфазой: «Ах друг, кто своевременно не сдружится со смертью и не будет на дружеской ноге с ней, тому в конце концов ее визит принесет мучение».

Сравните эти слова двадцатилетнего Гофмана с тем, как трехлетним он воспринял смерть «тети Фюсхен». Эта тетя, Шарлотта Вильгельмина Дёрфер, которая умерла в 1779 году от оспы в возрасте 24 лет, была для него самым дорогим человеком в его раннем детстве. Ее пение и игру на лютне он не мог забыть никогда. Ее смерть он пережил как по-настоящему трагическое событие: он словно бы заново родился — в ином, холодном мире. «И теперь еще, вспоминая тот момент, — рассказывает Гофман устами своего Крейслера, — я содрогаюсь от неведомого чувства, тогда охватившего меня. Смерть вдавила меня в свой ледяной панцирь, священный трепет перед нею пронизывал меня насквозь, заставляя умолкнуть жизнерадостную веселость ранних детских лет». Со смерти этой тетушки Гофман ведет свое сиротство. Не имея братьев и сестер, но с дядей, тетей и матерью, потерявшейся за фалангой родственников, с отцом, о котором он знает лишь понаслышке, маленький Эрнст Теодор чувствует себя сиротой. Оглядываясь назад, он испытывает такое чувство, будто «добрую часть» своего детства и юности он провел в «безотрадном однообразии» *(«Житейские воззрения кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера»)*. О Шарлотте Вильгельмине мы знаем лишь то, что Гофман рассказал устами своего Крейслера о «тетушке Фюсхен», и это немногое окутано волшебным покровом детского восприятия. Все счастье, подаренное этой женщиной ребенку, воспоминание

концентрирует в блеске ее «добрых глаз», в звучании ее голоса и звуке ее лютни. «Тетушка Фюсхен» умерла слишком рано, она не успела стать матерью для маленького Эрнста Теодора.

Оставалась еще другая сестра матери, Иоганна София Дёрфер. Эта тоже не вышедшая замуж тетя приняла на себя заботы о маленьком Эрнсте Теодоре. Судьба не озлобила Иоганну Софию. Остаться незамужней в те времена означало для женщины так никогда и не стать по-настоящему взрослой. Живя в родительском доме на положении дочери, она обходилась со своим племянником как с младшим братом. Поскольку она была не лишена остроумия и фантазии и меньше других представителей семейства Дёрферов подчинялась диктату условностей, ей удавалось сохранять довольно внутренней свободы, чтобы с пониманием относиться к племяннику. «Она была единственной в доме, способной постигнуть его дух», — писал Гиппель. Иоганна София окружила его заботой, и Гофман сохранял свою привязанность к ней вплоть до ее смерти в 1803 году. В конфликтах она зачастую вставала на сторону племянника. Гофман был благодарен ей за это и порой доверялся ей. И все же эмоциональная связь между ними не была достаточно прочной, чтобы стать противовесом чувству одиночества, которое испытывал подросток Гофман в доме Дёрферов.

Итак, Гофман рос среди женщин, но ему недоставало матери. Впоследствии этот опыт отразился в его произведениях. В *«Крошке Цахесе»* (1818) мать охотнее всего избавилась бы от своего горбатого гномика, и находится некая добрая фея, избавляющая ее от этого бремени. И мать Медарда из *«Эликсиров сатаны»* (1815/16) очень рано препоручает своего сына некой благонамеренной аббатисе. Заглавный герой *«Кота Мурра»* впервые познакомился со своей матерью-кошкой, когда уже был «взрослым». Ему пришлось выслушивать ее жалобы на неверного отца — точно так же, как жаловалась и мать Гофмана. «О, какое сходство, — говорила Пеструха, — какое сходство, эти глаза, эти черты лица, эта борода, этот мех, все это слишком живо напоминает мне неверного, неблагодарного, который бросил меня». Мурр хочет сделать для нее что-нибудь доброе, например, пожертвовать голову селедки, однако чувство сыновнего долга не может тягаться с властным требованием «матери-природы», аппетит одерживает верх, и Мурр сам съедает селедочную голову.

В произведениях Гофмана у матерей почти нет права на существование. Словно тени стоят они поодаль, исчезают или позволяют заменить себя другими лицами и инстанциями. От злой судьбы они защитить не могут. Мать в *«Песочном человеке»*

(1816) не может уберечь маленького Натанаэля от демонического Коппелиуса.

Лишь иногда обнаруживается присутствие матери в детях, да и то роковым образом: в жилах Медарда «кипит» кровь, разгоряченная похотливостью предков с материнской стороны. В другом рассказе дочь унаследовала от матери неодолимую тягу к высасыванию крови и убийству мужчин (*«Вампиризм»,* 1821).

Столь роковое присутствие матери в жизни собственного ребенка юный Гофман имел возможность наблюдать в непосредственном соседстве. На первом этаже дома Дёрферов жила истеричная, с явным помрачением рассудка мамаша, возомнившая своего сына, впоследствии прославленного драматурга-романтика Захарию Вернера (1768–1823), новым воплощением Иисуса Христа и соответствующим образом воспитывавшая его. Нетрудно догадаться, что Захария Вернер не мог без ущерба для себя перенести муки подобного воспитания. В *«Серапионовых братьях»* Гофман затрагивает эту тему. Там он объясняет завышенное самомнение, лицемерие и лживость, тщеславную и ханжескую натуру поэта, его сладострастие, которое он скрывает от самого себя и окружающих, условиями воспитания, в которых безумная мамаша держала юного Захарию. И об истеричности своей собственной матери Гофман упоминает в этой связи: ей обязан он «всей своей эксцентричной фантазией». Только этим, полагает он, наградила его мать, и никакого иного исходящего от нее влияния на свою жизнь он не может обнаружить.

Итак, в детские годы у Гофмана не было полноценных отца и матери. Он завидовал семейной обстановке своего друга Гиппеля и жаловался: «Да, да — в моем начальном воспитании, когда я был предоставлен самому себе в четырех стенах, кроется зародыш некоторых впоследствии совершенных мною глупостей» (без даты, весна 1803 года). «Глупостями» Гофман называет в этом письме свои беспардонные карикатуры на важных особ Познани, которые и явились причиной его перевода в порядке наказания в Плоцк. Он мучительно переносит это изгнание и возлагает вину на судьбу, которая в юные годы лишила его воспитательного авторитета, вследствие чего в дальнейшем ему недоставало уважительного отношения к влиятельным лицам.

Не всегда Гофман воспринимал собственную непочтительность как недостаток. Однако перед солидным Гиппелем, с должным почтением относившимся к вельможам, он порою стыдился своего поведения. И при этом его непочтительность знала меру, поскольку с условностями своего добропорядочно-буржуазного окружения он никогда

окончательно не порывал. Более того, в пору собственного становления он следовал им весьма усердно. И это удивительно, ибо в юные годы, «предоставленный самому себе», он имел неплохие шансы вовсе не сформировать в себе или же сформировать очень слабое *«сверх-я»*.

Гофман, рано открывший в себе художественные наклонности, тем не менее стал тем, кого хотела сделать из него его семья, — юристом, чиновником. При этом семья не оказывала на него непосредственного нажима, и уж тем более не напирал на него беспомощный дядя Отто. В биографии Крейслера Гофман прямо защищает все семейство от подобного рода упрека: «Так что, вне всякого сомнения, не принуждение со стороны воспитателей… а обычный ход вещей увлекал меня за собой, и я непроизвольно оказался там, где вовсе не собирался быть». «Ход вещей» — это и есть сила традиции, воспринимавшейся как само собой разумеющаяся обязанность, желание оправдать ожидания семьи Дёрферов, столь богатой на юристов. И хотя он не воспринял укорененное в семье представление об искусстве как приятном времяпрепровождении в часы досуга, однако, скрепя сердце, поначалу последовал выведенному из этого представления принципу: не делать из искусства профессии.

Не личный авторитет, с которым можно было бы идентифицировать себя, не отец и не мать тяготели над юным Гофманом — на него давила безличная, пребывавшая вовне, но тем не менее обязательная традиция всего семейного клана, которой должно было подчиниться строптивое дитя муз. И оно подчинилось, не обладая при этом способностью усвоить нормы, которым повиновалось, ибо усвоение их возможно лишь тогда, когда они, благодаря сильной личной привязанности, укореняются в душе подростка. Как раз этого и не произошло с Гофманом. Хотя он и следовал нормам буржуазной жизни, однако они не укоренились в нем. Он испытывает на себе их давление, но вместе с тем чувствует в себе и внутреннюю силу, чтобы, по крайней мере, вести с ними игру. Правда, этой силы недостает, чтобы полностью освободиться от их гнета. Кто не может ни усвоить обязательные нормы общества, ни стряхнуть с себя их гнет, тот выбирает уклончивый стиль жизни, пытается занять отстраненную позицию незаинтересованного человека: нигде и никогда он не предстает во всей своей полноте, он неуловим. Он «мистифицирует» себя самого и других, множа свою идентичность в кривом зеркале тяги к превращениям. Он не станет протестантом, говорящим: «На том я стою и не могу иначе». Максима Гофмана могла бы звучать так: «На том я стою, но могу и иначе». Не Крейслер, душой и телом преданный

искусству и потому такой ранимый, становится зеркальным отражением Гофмана, но архивариус и одновременно саламандр Линдгорст из *«Золотого горшка»* — именно он представляет тот стиль жизни, в котором столь хорошо знает толк советник апелляционного суда Гофман.

Кто столь рано, как Гофман, начинает практиковаться в искусстве уклончивого, тот неизбежно приобретает нечто от игрока, для которого легкая рука много значит. Отсюда настороженное отношение Гофмана ко всему, что может потребовать всего его без остатка. Он никогда не будет полностью растворяться в том, что делает. Он всегда будет испытывать потребность одновременно взглянуть на себя и извне. В нелюбимой профессии юриста ему это будет удаваться особенно легко. Эта профессия представляет собой нечто внешнее по отношению к себе, она принадлежит к миру других, который человек волей-неволей должен в какой-то мере впускать в свой внутренний мир. В распоряжение этого мира других он предоставляет строго дозированное количество собственного интеллекта и собственной энергии, не больше и не меньше того, что требуется для поддержания своего существования в этой профессии. Быстро и сноровисто он усваивает правила и способы игры, которую ему навязывают другие. Он становится блестящим юристом и ведет эту игру столь добросовестно, что позднее будет защищать правила корректного процесса даже против своего начальства.

Легкой руки требует и искусство, если хочешь преуспеть в нем. Однако для этого оно должно быть свободно от обременительного гнета самоутверждения; лишь тогда оно разворачивается во всей своей широте, когда человек не ставит все на одну карту. Кто жертвенно подчиняет все свое существование искусству и ищет в нем собственную внутреннюю правду и возможность полностью самореализоваться, тот взваливает на себя новый груз, под тяжестью которого может сломаться. Гофман познает это на собственной шкуре. Как композитор он не достигнет того, что мысленно представляется ему, и именно потому, что от музыки он ждет слишком многого, чтобы не сказать — всего; она должна была стать способом реализации его «подлинной» жизни. При таком притязании на карту ставится слишком много, а именно — вся жизнь. Когда действуешь подобным образом, рука не может быть *легкой.* Скованность не оставляет надежды на успех.

Сочинению музыки Гофман придает слишком большое значение — не так, как писательству, которое остается для него чем-то второстепенным, чем он занимается играючи, *легкой рукой.*

Поэтому-то в литературе и выпадает на его долю большой успех, какого не довелось познать ему как исполнителю и композитору.

Можно, таким образом, сказать, что жизненная стратегия Гофмана, состоявшая в соблюдении буржуазных норм, не усваивая их, в двойственном существовании одновременно в качестве канцелярской рабочей лошадки и Пегаса, оказалась весьма плодотворной для его художественной натуры. Однако при этом его гложет сомнение: не дефицит ли художественного таланта не позволяет ему целиком посвятить свою жизнь искусству? Этим сомнением пронизано все творчество Гофмана. По этой причине мы то и дело встречаем в его рассказах персонажей, порвавших с ремесленным и чиновничьим миром, чтобы посвятить себя искусству, но при этом терпящих крах своих надежд, поскольку они переоценили собственные силы. Сил этих хватает, чтобы отправиться в путь, но недостает для достижения цели. Предаваясь фантазиям по поводу того, сколь опасно ради искусства отказываться от буржуазной обеспеченности, Гофман переживает стыд, порожденный собственной неспособностью выстоять, не обеспечив себе внешние условия жизни. Он ненавидит неодолимые обстоятельства буржуазной жизни, ибо они предписывают ему условия существования, но вместе с тем он не может обойтись и без опоры на них. От мира филистеров, обычного объекта его уничтожающих насмешек, от обеспеченности, которую он может предложить, Гофман не способен отказаться. Поэтому его критика филистерства содержит в себе и нечто примиряющее, а там, где она становится более радикальной, звучит все-таки несколько приглушенно.

Канетти[4] как-то назвал приказания колючками, остающимися в том, кто им подчиняется. Гофман часто повиновался приказам собственного окружения и собственной семьи и потому сделался таким «колючим». «Приказы-колючки» для него тем более болезненны, что они остаются посторонними телами, не поддающимися усвоению, ибо они исходили от семьи, которую он никогда не любил и даже презирал от всего сердца. Кто терпит «глупые ужимки подлой, ротозействующей черни», как Гофман называет свою семью в письме Гиппелю от 1 мая 1795 года, тому есть в чем упрекнуть и самого себя, тот не может безоговорочно себя уважать.

Можно было бы полагать, что Гофман страдал из-за своей семьи, поскольку она была традиционно-буржуазной и слишком мало понимала его эксцентричную, преисполненную фантазии и художественной страсти натуру. Несомненно, так и было, но в этом состоит не вся правда. Его угнетала не буржуазность как таковая, а буржуазность мелкотравчатая. Своему другу Гиппелю,

семья которого отличалась не меньшей строгостью нравов и приверженностью традициям, порядку и правилам приличия, однажды он признавался: «Что за родственников дала мне судьба! Были бы у меня отец и дядя, как у тебя, ничего подобного не пришло бы мне и в голову». Дядя Гиппеля, бургомистр Кёнигсберга, к тому времени (начало 1790 года) уже не был более жизнерадостным бонвиваном в духе эпохи рококо, как прежде, а являл собою тип чопорного педанта-формалиста, не забывающего о благопристойности. Но при этом он обладал высоким авторитетом, большим состоянием, и его дом привлекал к себе внимание. Гиппель-старший был не менее традиционен, чем родственники Гофмана — так, он ни за что не потерпел бы, чтобы его племянник избрал для себя иную карьеру, нежели государственно-юридическое поприще, но его традиционность проистекала из социальной гордости, а не из мелочного страха перед людьми. Консерватизм старого Гиппеля был величественно масштабен, тогда как косность Дёрферов — филистерски мелочна.

«Ты был… окружен своей семьей, — писал Гофман в письме Гиппелю от 6 марта 1806 года, — у меня же не было семьи. Тебе предстоит жить и восходить вверх ради государства, меня же сковывает жалкая посредственность, в которой я могу пропасть».

Социальное положение Дёрферов, пока был жив дед Иоганн Якоб, отнюдь не являлось посредственным. Однако после смерти старого Дёрфера все стало меняться. Дом, в котором обитают неудачник, потерпевший фиаско на поприще государственной службы, и две женщины, одна из которых не нашла себе мужа, а другая разведена (и притом разведена с человеком, пользующимся отнюдь не лучшей репутацией), постепенно утрачивает свою добрую славу, даже если во главе его все еще стоит старая вдова адвоката королевского суда и советника консистории. Если к тому же еще сторонишься общественной жизни города, как это делали Дёрферы, то от былого престижа вскоре не останется и следа. Постепенно в семействе Дёрферов нарастает страх еще большего падения. Этот страх принижает, заставляя неукоснительно исполнять все нормы. Если же соблюдение традиции сопряжено с потерей уверенности в себе, то и сама традиция утрачивает убедительность. Замешанное на страхе соблюдение традиции не имеет авторитета. Если Гофман при случае упрекал свою семью в том, что она была слишком слаба, чтобы научить его «примириться» с обстоятельствами, то имелась в виду именно этого рода утрата авторитета.

С течением времени в доме Дёрферов почти совершенно прекратились музыкальные вечера с участием гостей. Эти вечера

остались лишь в самых ранних детских воспоминаниях Гофмана. Тогда они проводились на широкую ногу. Иногда в гостях появлялся старшина цеха городских музыкантов, который приводил с собой своих товарищей. Исполнялись целые симфонии, причем маленькому Гофману дозволялось бить в литавры. Он вспоминает, как инспектор таможни, играя на флейте, дул с такой силой, что однажды загасил свечи на пульте с нотами. Дамы собирались для совместного пения и исполняли хоры из популярных зингшпилей. Представляли живые картинки, и старик Подбельский, органист Кёнигсбергского собора, аккомпанировал на дребезжащем рояле. В перерывах подавали пунш и чай. Однажды в гостях была даже придворная певица, правда, к тому времени уже вышедшая на пенсию. Она привнесла в буржуазную гостиную налет аристократизма. В своем богато украшенном, тесно зашнурованном пестром платье она исполняла бравурные арии. Ее высокая напудренная прическа, украшенная фарфоровыми цветами, двигалась в такт музыке. В перерывах она нюхала табак из фарфоровой табакерки, имевшей форму мопса. Мадемуазель восторженно аплодировали и были весьма горды тем, что имели возможность слышать ее к тому времени уже не вполне чистый голос.

Для подростка Гофмана это был уже канувший в небытие мир раннего детства.

Теперь в доме воцарилась тишина. Званые вечера стали большой редкостью. Дёрферы отгородились от внешнего мира. Так и рос Гофман в этой, как он написал однажды, «бесплодной сухой пустыне».

Ему предстояло в одиночку открывать и завоевывать свой мир.

Глава вторая
ЮНОСТЬ В КЁНИГСБЕРГЕ

«Большой город, государственный центр, в котором находятся правительственные учреждения и имеется университет (для процветания науки), город, удобный для морской торговли, расположение которого на реке содействует общению между внутренними частями страны и прилегающими или отдаленными странами, где говорят на других языках и где царят иные нравы, — такой город, как *Кёнигсберг* на реке Прегель, можно признать подходящим местом для расширения знания и о человеке, и о мире. Здесь и не путешествуя можно приобрести такое знание».

Так в 1798 году Иммануил Кант обосновывал в предисловии к своей *«Антропологии»* утверждение, что можно обладать знанием и о человеке, и о мире, не предпринимая далеких путешествий: Кёнигсберг представляет собой мир в миниатюре. Однако не все его современники придерживались такого же мнения о городе на Прегеле. Наиболее знаменитым критиком этого города был Фридрих Великий. «Праздность и скука являются, если я не ошибаюсь, богами-покровителями Кёнигсберга, ибо и люди, которых можно здесь видеть, и воздух, которым здесь дышат, кажется, не внушают ничего иного», — писал он, будучи кронпринцем, и впоследствии упорно избегал посещения этого города, о котором высказал столь нелестное суждение. Не мог он простить Кёнигсбергу и того, что во время Семилетней войны он почти с радостью жил в условиях русской оккупации (1758–1762). На верность царице город присягал сверх всякой меры усердно. Кёнигсбергские служители муз стремились перещеголять друг друга в стихотворных восхвалениях императрицы Елизаветы Петровны. Школьные хоры пели по случаю ее дня рождения. В доме русского губернатора собирались все, кто был отмечен чином и званием. За русскими офицерами последовали из Петербурга очаровательные придворные, кружившие головы сыновьям кёнигсбергских бюргеров. Галантные нравы воцарились в городе. Строгий протестантский Кёнигсберг начал сдавать свои позиции. Русские ввели в обычай пунш, который столь высоко будет ценить Гофман. Возросло число проституток и внебрачных детей. Торговля и ремесла процветали, поскольку новое ощущение жизни порождало и новые потребности, а таможенные барьеры на границе с Россией на время исчезли. В эти годы Кёнигсберг и вправду был открыт

миру. Фридрих Великий мог бы убедиться в этом, если бы еще раз посетил город.

Однако этот расцвет оказался недолгим. В последней трети XVIII века, когда Гофман жил в Кёнигсберге, начинается постепенный экономический и политический упадок города.

Кёнигсберг был резиденцией прусских королей, о чем свидетельствовал располагавшийся в самом его центре большой дворец. Значительная часть города относилась к территории так называемой «королевской вольности» — там были особые права, особые подати и особое управление. Поскольку Гогенцоллерны могли считаться королями только в Пруссии (но не могли быть ими в Бранденбурге)[5], первая королевская коронация в 1701 году должна была проводиться в Кёнигсберге. Однако этот город так и не стал подлинной столицей монархии Гогенцоллернов. Прусское королевское достоинство они использовали как средство для экспансии вглубь Германии. Кёнигсберг оставался для них опорным пунктом на восточной окраине. В Берлине сомневались даже в его благонадежности — как-никак период русской оккупации доказал, что приверженность тамошних обитателей прусскому королевскому дому простирается не слишком далеко.

Со временем Кёнигсберг, как и другие города государства Гогенцоллернов, был включен в строго централизованную систему административной иерархии и утратил свои традиционные права городского самоуправления. Его магистрат превратился в исполнительный орган Королевской палаты военных и государственных имуществ. Обербургомистр теперь уже не являлся представителем граждан, а сделался королевским чиновником. Он, подобно руководителям других королевских ведомств, носил титул «президента» — в данном случае «штадтпрезидента».

Этот административный централизм особенно неблагоприятно сказывался на хозяйственной жизни города. Торговля и ремесла, запутавшись в меркантилистических дебрях таможенных сборов, запретов на ввоз, государственных монополий и административных предписаний, не могли нормально развиваться. Только в период с 1775 по 1780 год в Кёнигсберге обанкротились 43 крупных торговых дома, в том числе и наиболее значительный из них — «Сатургус». Купечество, как могло, противилось административной опеке и ограничениям, вызывая тем самым, естественно, недовольство в Берлине. Фридрих Великий выразил свое мнение в рескрипте: «Дела прусской коммерции не раз уже занимали наше внимание, но хлопоты были напрасны, и тамошние купцы по-прежнему

предпочитают торговать чужими полотнами и сукнами, а не нашими. Эти люди не понимают резонов, но дело так не пойдет».

Купцы хотя и терпели экономический ущерб от препирательств с королевской администрацией, чувствовали за собой поддержку городского населения. Их самосознание возрастало, росло и уважение к ним. Кант, почтительно относясь к купеческому сословию, даже избегал называть своего слугу Иоганнеса Кауфмана по фамилии, дабы не величать негодника столь почетным титулом[6].

Позднее и Гофман в рассказе *«Артуров двор»* тоже отдаст дань уважения купечеству. Правда, действие этого рассказа разворачивается в Данциге, который к тому времени затмил славу Кёнигсберга как торгового центра на Балтике.

И все же, несмотря на экономический упадок, город растет. В конце XVIII века он уже насчитывает около 50000 жителей. Но вместе с тем растет и число бедных. Околоточные надзиратели следят за тем, чтобы нужда пряталась по укромным углам. Попрошайничать запрещалось. Самые бедные изгоняются из города или же направляются в работный дом. В этом проявляется дух нового времени, в которое вступает Гофман: с прежними «беспорядками» должно быть покончено. Наступает переломная эпоха.

Меняется и внешний облик города. Два катастрофических по своим масштабам пожара, 1764 и 1769 годов, уничтожили целые городские кварталы — сначала Лёбенихт, а затем пригородную часть. Новая застройка ведется по плану, на котором уже нет места кривым улочкам, прежде определявшим облик города. Прямые линии новых улиц обозримы и лишены украшений. Все делается ради пользы, а не для удовлетворения эстетических запросов. Уже современники выражали свое неудовольствие по этому поводу. В пылу нового строительства разрушались и некоторые старинные сооружения, которые стоило бы сохранить. В то время еще не осознавалась необходимость сохранения старинных зданий. В 1782–1790 годах были снесены ворота древней городской стены (Хонигтор, Шмидетор и Хольцтор), а также большинство башен. Старинные здания могли уцелеть лишь в том случае, если, по расчетам главного городского архитектора, затраты на их снос превышали предполагаемую выгоду от продажи полученных в результате этого камней. Дабы избежать впредь пожаров, специальным постановлением от 1782 года запрещалось возводить в пределах города фахверковые здания[7]. Естественно, пройдет еще немало времени, прежде чем фахверковые здания окончательно исчезнут с улиц города, однако смертный приговор им был уже вынесен.

В 1783 году по предложению Иммануила Канта в городе был установлен первый громоотвод. Под защитой этого технического приспособления оказалась Хабербергская церковь. На берегу Прегеля появились новые зерновые и соляные склады — уже не из дерева, а из массивных каменных блоков. В это переломное время повсюду велось строительство, однако дело продвигалось не так быстро, как хотелось бы. В 1792 году насчитывалось 160 пустырей, отведенных под строительные площадки.

Все подлежало «улучшению» — точь-в-точь в духе того просветительского режима, карикатуру на который Гофман изобразил в *«Крошке Цахесе»*. Предполагалось принимать более надежные меры и против пожаров, и против наводнений в результате выхода Прегеля из берегов. Предписания, призванные предотвратить наводнения и пожары, слагались в целые фолианты. Предполагалось улучшить положение дел в торговле и ремесле, для чего была создана специальная комиссия по выработке соответствующих предложений. Когда же она предложила упразднить меркантилистические ограничения в торговле, из Берлина пришел официальный ответ: «Вам, должно быть, отказали все пять органов чувств…»

В качестве меры по перевоспитанию преступников было предложено заставить заключенных петь хоралы. Кант, дом которого, по несчастью, оказался вблизи тюрьмы, подал ходатайство об отмене песнопений. Поскольку бургомистр Гиппель был в числе его друзей, ответ на его прошение оказался положительным. И Гиппель, в свою очередь, тоже был одним из тех, кто полагал своим призванием всяческое улучшение и исправление. В 1792 году он написал книгу *«О гражданском исправлении женщин»*. Предполагалось «исправлять» даже сумасшедших, для чего в городской больнице были устроены «сумасшедшие комнаты». Просвещенное руководство города позаботилось и о том, чтобы нести людям свет: оно увеличило число уличных фонарей, но затем сдало их в аренду. Арендаторы обложили население большими поборами, и, поскольку оно отказывалось платить, на улицах по-прежнему было темно.

Рационалистический дух времени оказался также неблагосклонным к обычаям и традиционным формам общения. Здесь многое подлежало отмене и искоренению как бесполезное, расточительное, суеверное, безнравственное или просто неразумное. Прежде всего предполагалось положить конец неумеренному чревоугодию и винопитию по случаю всевозможных празднеств — да и количество самих праздников тоже предполагалось сократить. Дурную славу подобного рода пирами стяжали себе подмастерья пекарей. Так, например, цех

пекарей, один из самых зажиточных в городе, построил приют для своих подмастерьев, и установка вывески на нем послужила достаточным основанием для того, чтобы в течение двух дней устраивать пир горой. За один раз было съедено шесть быков, большое количество солонины, карпов и прочей рыбы, двенадцать горшков смальца; выпито шесть бочек пива и изведено двенадцать фунтов зерен кофе. Для увеселения были приглашены городские музыканты и устроено шествие по городу.

Отцы города усмотрели в старинных обычаях излишнюю «блажь и причуду». Живописные шествия членов цехов были запрещены по причине того, что они будто бы служат соблазном для «пустой траты времени». Бедным ученикам запрещалось исполнение песен на улице с тем обоснованием, что оно выродилось в простое попрошайничество. Яркие краски студенческой жизни потускнели. Студенты должны были одеваться, как простые обыватели, и когда они в 1795 году потребовали вернуть им право носить традиционный студенческий наряд, сенат ответил отказом под предлогом того, что наряд этот слишком дорог и представляет собой чистое расточительство, а кроме того, чересчур выделяет студентов на фоне представителей прочих сословий. Когда студенты летними вечерами проходили с пением серенад по городским улицам к Прегелю, прозаически настроенные обыватели усматривали в этом нарушение собственного покоя и ходатайствовали перед властями о запрете студентам музицировать по ночам.

Разумеется, увеселения и коллективные времяпрепровождения не прекратились вовсе, однако изменили свой характер. Смысл старинных церемониалов и обычаев был утрачен. Традиционные строгость и церемонность теперь представлялись столь же несвоевременными, как и традиционные формы отдыха и увеселения. Старинная изобильность праздников, их продолжительность и частота, простонародная непринужденность и расточительность противоречили распространяющемуся теперь буржуазному духу сдержанности. Буржуазная среда, в которой рос Гофман, в своих формах общения норовила отмежеваться и от традиционной строгости, и от традиционной дикости. Предпочтение отдавалось всему среднему, умеренному.

Полуприватный способ коллективного времяпрепровождения нашел выражение в так называемых «ресурсах». Чаще всего они организовывались в частных домах, где собравшиеся вели беседы, читали газеты и играли в карты. Женщины в такие компании не допускались. Лишь в салонах они будут играть важную роль. «Ресурсы» — своего рода офицерские казино для штатской

буржуазной публики. Здесь мужская элита буржуазного общества могла расслабиться и отдохнуть от чопорности масонских лож — весьма строгой и амбициозной формы общения представителей буржуазии и аристократии. Во времена Гофмана в Кёнигсберге были две большие ложи — Ложа трех королей и Ложа мертвой головы. Почти каждый, кто хоть что-то представлял из себя, принадлежал к числу их членов. Там практиковалось космополитическое умонастроение, и посему туда принимались также русские и польские дипломаты и купцы, равно как и чиновники-французы обычно ненавидимого всеми прусского таможенного и налогового управления.

В ложах совершается напряженная культурная работа. Здесь невозможно быть предоставленным самому себе. Здесь каждый проходит, точно через фильтры, через сложную систему нравственного облагораживания. Иерархия степеней и рангов должна выражать восхождение по ступеням познания и нравственности. Утонченная игра в конспиративность, которая скрывает иерархию лож даже от их членов, создает ощущение, что находишься под постоянным наблюдением; среди посторонних этот культ секретности порождает недоверие и плодит фантазии относительно власти и могущества лож. Подробнее об этом чуть позже.

«Ресурсы» и ложи способствовали расслоению общественной жизни. Их эксклюзивный характер требовал от человека постоянной собранности, дабы оставаться достойным членства в них. По-настоящему отдохнуть можно было в столь любимых горожанами общедоступных питейных заведениях, которые в конце XVIII века множились точно грибы после дождя. Обыватели незнатного происхождения отдавали предпочтение прежде всего винным погребкам и кофейням, а также садам-ресторанам, в которых можно было потанцевать под музыку, поскольку туда допускались и женщины — дочери бюргеров и продавщицы. Университет предостерегал своих студентов от посещения подобного рода заведений, особенно с тех пор, как среди посетительниц стали попадаться проститутки. Предостережения эти не возымели действия, и университетское правосудие вынуждено было довольствоваться наказанием отдельных студентов, которых удавалось уличить в «недостойном поведении». Проявлением «недостойного поведения» считалось и посещение одной из более чем шестидесяти пивных города. Там скрашивал часы своего досуга простой народ — подмастерья, рабочие с мануфактур, прислуга. Некоторые из этих питейных заведений одновременно были и борделями. В отличие от других крупных городов Пруссии, в Кёнигсберге не существовало

официально разрешенных заведений подобного рода. Жрицы любви там не были переведены на казарменное положение. И едва ли прав был Иоганн Тимофей Гермес[8], утверждавший в 1778 году, что «поговорка „в большом городе и грехи большие“ нигде не верна столь мало, как в Кёнигсберге».

Гофман, который впоследствии будет проводить немалую часть своего времени в питейных заведениях, в студенческие годы был еще весьма умеренным их посетителем. Свой стакан вина он предпочитал выпивать дома, чаще всего в доверительных, задушевных беседах с приятелем Гиппелем.

Дух рационализма проник в конце XVIII века и в систему школьного преподавания. Лозунг «Каждый себе теолог», красовавшийся на портале городского училища, которое посещал Гофман, в 1779 году был заменен на другой: «Каждый себе философ». Директор училища, польский проповедник Стефан Ванновский, был известен своими наставлениями в «естественной религии и морали». Совершенно в духе Канта, он преподавал религию как разумную систему нравственности, демонстрируя при этом большую сноровку в подборке античных текстов для доказательства действенности и непреложности своих воззрений. Секуляризация шла полным ходом. В 1795 году директором латинской школы впервые стал не теолог. Новый директор — Михаэль Гаман — был сыном знаменитого философа Иоганна Георга Гамана. Кнайпхофская школа распродала свое собрание теологических трудов и на вырученные деньги приобрела электростатическую машину.

Кёнигсбергский университет, так называемая «Альбертина», в студенческие годы Гофмана не принадлежал к числу наиболее значительных университетов Германии, несмотря на славу Канта. Главными университетскими центрами считались Галле, Лейпциг и Йена. Количество студентов в Кёнигсберге шло на убыль, и если бы не Кант, то убывание это было бы еще более стремительным. Как-никак на лекциях Канта — в ранние утренние часы с 7 до 9 — присутствовало до трети всех студентов университета. А ведь Кант отнюдь не блистал ораторским искусством. Во всяком случае, Фихте в 1791 году отмечал: «Его лекции действуют усыпляюще». В 1792 году, когда Гофман поступил в университет, Кант уже сворачивал свою преподавательскую деятельность.

В то время как за стенами университета, во всем интеллектуальном мире, идеи Канта сверкали подобно молниям, в аудитории его слушатели из последних сил противились накатывавшим приступам сна. Виной тому были не только ранние

утренние часы, но и педантизм Канта, не желавшего ограничиваться изложением «горячих» тем своей критической философии, а добросовестно разворачивавшего перед студентами всю энциклопедию знаний во всевозможных областях науки — географии, педагогике, астрономии, камералистике и антропологии с учетом их практического применения.

Вероятнее всего, Гофман ни разу не посетил лекции Канта. В судьбах его философии он не принимал ни малейшего участия даже тогда, когда в середине 90-х годов вокруг Канта разразился большой скандал: его вышедшее на Пасху 1793 года в Йене сочинение *«Религия в пределах чистого разума»* было запрещено по причине недозволенной критики церкви и учения о Божественном откровении. Летом 1794 года Канту даже грозил арест, и он подумывал о поисках пристанища, где бы он мог «беззаботно дожить» свою жизнь. Однако все обошлось, ему позволили продолжить преподавание в обмен на обещание впредь не касаться вопросов религии. Его коллеги, преподаватели теологии и философии, в свою очередь, обязались игнорировать Кантово учение о религии. Так продолжалось вплоть до конца правления Фридриха Вильгельма II в 1797 году. Со смертью короля прекратилось и губительное всевластие Вёльнера и Бишофвердера[9], тех ненавистных деятелям Просвещения обскурантов, которых еще Фридрих Великий называл мракобесами, лжецами и интриганами. Теперь вновь появилась возможность свободно высказываться по вопросам религии, чем Кант незамедлительно воспользовался. Вся эта цензурная афера, естественно, вызвала живой интерес в Кёнигсберге, однако в юношеских письмах Гофмана о ней нет ни малейшего упоминания. Лишь по окончании университета он заинтересуется философией Канта, и это не пройдет для него бесследно.

Несмотря на преподавательскую деятельность Канта, в Кёнигсбергском университете совершенно отсутствовала полемика по идейным и теоретическим вопросам. Прусский министр культуры, граф фон Цедлиц, горячий поклонник философа, еще в 1775 году в доброй абсолютистской манере предписал профессорам в Кёнигсберге заняться наконец философией Канта. Им прямо была запрещена «ограниченность». Наверное, было бы лучше, если бы им повысили жалованье, поскольку наиболее видные преподаватели университета покидали город — оплата труда профессоров в Кёнигсберге была из рук вон плохой. В Галле, например, профессор мог заработать в несколько раз больше. Кант был из числа немногих, кто, несмотря на соблазнительные предложения, оставался верен «Альбертине». Лишь благодаря ему Кёнигсберг на время привлек

к себе людей, позднее прославившихся своей интеллектуальной деятельностью: Фихте, Гердера, Ленца, Мозеса Мендельсона, Генца[10]. Быть может, именно потому, что Кант всех подавлял своим авторитетом, среди преподавателей Кёнигсбергского университета было так мало крупных фигур. При этом, правда, не было недостатка в оригинальных чудаках: профессор Иоганн Штарк, например, носился с безумной идеей о том, что Французской революцией управляло некое тайное общество, обосновавшееся в Ингольштадте, а ориенталист Иоганн Готфрид Хассе пытался доказать, что полуостров Замланд и есть библейский рай, янтарное же дерево — древо жизни. Рационально мыслящим коллегам по крайней мере доставало чувства юмора, когда они в ответ на это утверждали, что остатки Ноева ковчега следует в таком случае искать близ Инстербурга.

XVIII век открыл страсть к чтению. В Кёнигсберге действовало несколько дельных издателей, имелись публичные библиотеки и книжные магазины. В «ресурсах», питейных заведениях и кофейнях лежали газеты. Один из издателей, Кантер, учредил читальню, куда захаживала интеллектуальная элита города. Здесь ею могли восхищаться любознательные гимназисты, которых также допускали в читальню. Поскольку это место встреч просуществовало до начала 90-х годов, вполне возможно, что и юный Гофман был среди любознательных посетителей.

Сколь-либо значительного литературного журнала в Кёнигсберге не было. Хотя в этом направлении и предпринимались неоднократные попытки (*«Прусские цветы», «Шутливо-серьезный кёнигсбергский еженедельник», «Laterna magica»*[11]), все эти издания оказывались недолговечными и не получали широкого распространения. В Кёнигсберге прочно обосновался прозаический дух. Органом литературной молодежи считалось *«Прусское время»,* куда молодые чиновники, гимназисты, офицеры и не лишенные чувства прекрасного ремесленники направляли свои стихи и прозаические тексты, сочиненные частично в сентиментальном, частично в рационалистическом стиле. Идиллия в духе рококо также пользовалась спросом, и только настроения «Бури и натиска» не находили здесь отклика.

Естественно, в просвещенном Кёнигсберге не могло не быть еженедельника морально-просветительского содержания. Он назывался *«Агатосюне»,* и его издателем являлся Ханс Фридрих Леман, впоследствии учредивший «Союз добродетели». Однако ему оказалось не под силу конкурировать с потоком подобных

еженедельников, поступавших из Гамбурга и Галле.

Газеты и журналы в целом отражали дух времени: в них были переливавшие через край чувствительность и рассудочность, восточная мистика и прусский рационализм, трезвая повседневность и темные стороны природы, галантная анакреонтика и мещанская идиллия, двусмысленное и моральное.

В меньшей мере находили выражение политические течения того времени, о чем позаботилась цензура, действовавшая в Кёнигсберге, видимо, особенно эффективно. Для «революционного шарлатанства и одержимости политическими нововведениями» в Кёнигсберге не должно быть места, как заявляли власти, имея в виду сообщения о Французской революции. И все же просачивалось достаточное количество такого рода сообщений, чтобы вызвать некоторое возбуждение среди политически индифферентных жителей города. В Кёнигсберге не сажали дерево свободы, как в Тюбингене, не били стекол в окнах, как в Дармштадте и Йене, и не имели понятия о революционных клубах, какие возникли в Майнце и Франкфурте, и тем не менее дебаты разгорались и здесь — в садах-ресторанах, пивных и, естественно, в университете, где великий Кант не делал секрета из своего восхищения революцией. И только юный Гофман не поддавался общему настроению, продолжая упорствовать в своей холодности и равнодушии.

Театральная лихорадка, охватившая во второй половине XVIII века Германию, также не миновала Кёнигсберг, хотя и проявилась здесь в более умеренном, смягченном виде.

С середины столетия в Кёнигсберге существовало специально построенное здание театра (на 300 зрителей), однако постоянной труппы не было. Помещение сдавалось в аренду частным театральным антрепренерам. Иногда давали представления канатоходцы, чревовещатели, фокусники, укротители и акробаты. Время от времени проводились и балы-маскарады, так называемые «редуты», на которых особенно много собиралось девиц легкого поведения. Озабоченные соблюдением нравственности отцы города неоднократно, хотя и безуспешно, пытались воспрепятствовать этому.

С 1771 по 1787 год об удовлетворении театральных запросов жителей Кёнигсберга заботилась деятельная хозяйка театра Каролина Шух. Как Нойберин в Лейпциге, так и Каролина в Кёнигсберге изгнала балаганное шутовство с театральной сцены. Однако и она была вынуждена считаться со вкусами своих современников, которые любили, чтобы «чистый» театр

перемежался гимнастическими и цирковыми вставками. Каролина и ее сын, в 1787 году перенявший от нее руководство театром, много сделали для упрочения репутации театрального искусства. Часто ставились пьесы Шекспира, Дидро и Бомарше. *«Эмилия Галотти»* была поставлена в том же году, в котором Лессинг закончил ее в Вольфенбюттеле[12]. Гёте как театральный автор пользовался меньшим спросом. Лишь в 1815 году его *«Гёц»* попал на сцену. Что касается *«Разбойников»* Шиллера, то, как полагали, они нуждались в исправлении. Некий Плюмике позаботился об этом. В 1785 году театралам Кёнигсберга была представлена эта пьеса в очищенном от «непотребства» и политической вольницы виде. В репертуаре были широко представлены комедии местных кёнигсбергских знаменитостей Йестера и Бачко, но еще обильнее — Коцебу[13] и Ифланда. Как и в других городах, театр, а особенно его актрисы, давали повод к оживленным пересудам. Когда, например, анонимно представленная трагедия Гиппеля провалилась на премьере, уже на следующее утро на фонарном столбе рыночной площади появилась стихотворная сатира. Однажды сын некоего почтенного акцизного чиновника бежал с актрисой. Вдовый отец вернул их обоих. Но как потешался город, когда спустя некоторое время отец женился на упомянутой актрисе. Ревность погнала сына в армию. Там он украл полковую кассу и с нею скрылся в Америке, где будто бы организовал театральную труппу. По обычаю того времени, в драматических театрах ставились также оперы и оперетты, так что актерам приходилось одновременно быть и певцами. Актеры, чаще всего не владевшие вокальным искусством, предпочитали зингшпили, предъявлявшие к ним менее высокие требования. И публика тоже отдавала предпочтение зингшпилям, к великому неудовольствию строгих критиков. «Чему учат нас все эти оперетки? Какую добродетель воспитывают они?» — вопрошал автор одной рецензии 1773 года. Зингшпили представляли собой комедии, перемежавшиеся вокальными партиями и отличавшиеся предельно упрощенным и стереотипным содержанием. Театральные труппы зачастую сочиняли их самостоятельно, так сказать, для домашнего употребления. Иногда попадались «шлягеры», распевавшиеся, как писал в 1791 году кёнигсбергский композитор Фридрих Людвиг Бенда, «не только в общественных кругах, но даже и простым народом прямо на улицах». И сам он тоже сочинил большое количество зингшпилей. Его *«Луиза»,* равно как и *«Шарманщица Фаншон»* Фридриха Генриха Гиммеля[14], в свое время пользовались бешеным успехом — они прошли на сцене свыше тридцати раз. Для сравнения: *«Дон Жуан»* Моцарта в 1793 году

выдержал шесть представлений. Это была первая серьезная опера, прошедшая с большим успехом. Она нарушила многолетнее безраздельное господство зингшпилей. Спустя год *«Волшебная флейта»* привела кёнигсбержцев в восторг. Гофман, еще ранее открывший для себя Моцарта, посещал представления. Оперы Моцарта в конце концов достигли популярности, какая прежде выпадала лишь на долю зингшпилей. Некоторые арии распевали на улицах.

Особенно знаменитой среди певиц стала в 1784 году юная, едва достигшая семнадцати лет Минна Брандес, дочь актрисы Шарлотты Брандес, которую высоко ценил Лессинг. Девушка выступала в различных салонах. Любители музыки восхищались ею и ее голосом. Многие степенные господа ударились из-за нее в сочинение стихов, если не в более тяжкие грехи. Даже бургомистр Гиппель, закоренелый холостяк, и почтенный канцлер университета Лесток будто бы влюбились в нее. Но особенно заговорил о прекрасной Минне весь город, когда распространилась весть, что она страдает опасной болезнью, из-за которой ей больше нельзя петь. В 1788 году она умерла, но еще долго потом вспоминали о ней, о ее голосе и о сгубившей ее коварной болезни. Несомненно, юный Гофман знал об этом. Вероятно, Минна послужила прототипом Антонии в *«Советнике Креспеле»* — последняя также стала жертвой болезни, сделавшей пение смертельно опасным для нее.

Кёнигсберг в те годы, видимо, был весьма музыкальным городом. В марте 1800 года в уважаемой *«Всеобщей музыкальной газете»* некий современник писал о нем: «Дух музыки столь безраздельно царит в местных образованных кругах, как это может быть только в самых больших городах. Взлет воодушевления наблюдается особенно в этом году… Множество публичных и частных концертов… свидетельствуют об этом воодушевлении». Часто устраивались любительские концерты, наряду с публичными концертами и исполнением ораторий. Каждый, кто дорожил своей репутацией в обществе, считал необходимым позаботиться о домашнем музицировании. Немалое количество учителей музыки находили себе заработок в этом городе. Для юного Гофмана, в котором с малолетства пробудилась любовь к музыке, это было весьма кстати.

В те годы в музыкальной культуре происходили глубокие перемены, отчетливо различимые в Кёнигсберге. Вплоть до второй половины столетия в музыкальной жизни господствовали церковные сюжеты. В 1755 году, в связи с юбилеем города, старая музыкальная культура еще раз пережила свой звездный час. Во всех церквях исполнялись торжественные, но вместе с тем по-

протестантски строгие кантаты, сочиненные специально с этой целью. Все имело в высшей мере официальный характер и еще не несло на себе отпечатка личного самовыражения и индивидуального исполнения.

Кем в области церковной музыки были канторы и органисты, тем в светской музыке являлись городские музыканты. У них был собственный цех с особыми обязанностями и привилегиями, они получали от города жалованье и должны были по определенным случаям исполнять музыку. Они отчаянно защищали свои права от посягательств со стороны набиравших силу любительских оркестров. Так, театральный оркестр поначалу состоял главным образом из таких любителей и из членов полковой капеллы. Поскольку появилась возможность подзаработать, городские музыканты не хотели быть обойденными. Они ссылались на свою стародавнюю привилегию, гарантировавшую им монопольное право на исполнение музыки на территории королевской вольности, а здание театра как раз и находилось на этой территории. То, сколь решительно театральный импресарио отверг эти притязания, свидетельствует о катастрофическом падении общественного престижа цеха городских музыкантов. Импресарио категорически заявил, что «танцевальные скрипачи и музыканты из пивных не могут найти применения в оперетте». Хотя городские музыканты и смогли еще продержаться до начала XIX века, их количество сокращалось столь же стремительно, как и возможности для исполнения ими музыки — музицирование на церковной колокольне по определенным случаям, исполнение музыки на цеховых праздниках и во время шествий, на официальных похоронах, а также в большой аудитории университета на торжествах по случаю присуждения ученой степени. Современник еще в 1814 году слышал, как «городские музыканты сопровождали начало и конец церемонии душераздирающей музыкой».

Отец Иоганна Фридриха Рейхардта, кёнигсбергского музыкального вундеркинда, впоследствии ставшего придворным капельмейстером Фридриха Великого, был одним из последних городских музыкантов.

Возникавшая тогда новая музыкальная культура носила менее официальный и церемониальный характер. Она более индивидуальна и отмечена стремлением к самовыражению. Люди сами музицируют или приглашают музыкантов к себе домой. В конце XVIII века домашнее музицирование становится неотъемлемой составной частью компанейского времяпрепровождения в бюргерской среде. Частные лица даже дают объявления в газетах, приглашая на концерты к себе домой.

Я уже рассказывал, как музицировали в доме у Дёрферов. Между лучшими семействами города разворачивается самое настоящее соревнование в проведении наиболее удавшегося музыкального вечера. Святую святых кёнигсбергского домашнего музицирования представлял собой городской дворец графа Кейзерлинга. Там достигался своеобразный синтез придворной пышности и бюргерской задушевности. Выступали приезжие виртуозы, любители, певцы из театра, городские органисты. Граф Кейзерлинг, сам не обладавший музыкальными способностями, был знаменит своей необыкновенной любовью к музыке, доводившей его до поступков, о которых потом весь город рассказывал анекдоты. Несомненно, Гофман вспоминал об этом графе, рисуя в своем рассказе *«Барон фон Б.»* портрет человека, странным образом сочетавшего в себе знание музыки и огромную любовь к ней с жалкими музыкальными способностями.

Впрочем, отец графа Кейзерлинга был почитателем и покровителем Иоганна Себастьяна Баха. Для домашнего музыканта старого графа, Гольдберга, Бах сочинил вариации, которые тот должен был исполнять своему господину в его бессонные ночи. Эти произведения, вошедшие в историю музыки как *«Гольдберговы вариации»,* во времена Гофмана пребывали в полном забвении. Но именно их полифонической строгостью, более не отвечавшей вкусу времени, и восхищался Гофман. В первом эпизоде *«Крейслерианы»* Крейслер, доведенный до отчаяния пустотой салонной музыки, исполняет *«Гольдберговы вариации»,* провоцируя столь презираемую им публику.

Кумиром кёнигсбергского домашнего музицирования тогда был сын Баха, Филипп Эммануил. В рассказе Гофмана *«Враг музыки»* кёнигсбергские любители музыкального искусства восклицают: «Браво, браво! Какой замечательный концерт! Какое совершенное, какое законченное исполнение!» — и с почтением называют имя Эммануила Баха. Особенно большой популярностью в Кёнигсберге пользовались его фортепьянные произведения. Его музыка приятна, мелодична, мягка. В ней находили больше личного выражения, которое теперь ценилось очень высоко. Кёнигсбергский органист Карл Готлиб Рихтер, которого знал и Гофман, считался мастерским исполнителем произведений Баха. Но если Рихтер предпочитал Баха-сына, то другой кёнигсбергский органист, Христиан Подбельский, больше внимания уделял отцу.

У Подбельского Гофман учился игре на фортепьяно. Это был странный, оригинальный человек, противопоставлявший строгое искусство контрапункта мелодическому роскошеству. Гофман вывел своего учителя в *«Коте Мурре»* в качестве маэстро Абрагама

Лискова. Подбельский являлся другом отца Гофмана и — если верить биографии Крейслера — рассматривал мальчика как живое напоминание об отце, укрепляя в нем дух противления педантичному дяде. «Господин Лисков имел обыкновение много рассказывать, во вред воспитателю дяде, об отце Иоганнеса, ближайшим другом которого был в свои молодые годы… Так, однажды органных дел мастер расхваливал способность отца глубоко чувствовать музыку, высмеивая при этом превратную манеру дяди преподавать мальчику начала музыкального искусства. Иоганнес, вся душа которого была переполнена мыслями о том, кто был ему ближе всех и кого он никогда не знал, испытывал желание слушать снова и снова». Возможно, и в действительности было именно так, как Гофман рассказывает дальше, а именно, что Абрагам Лисков отбил у мальчика охоту разучивать и играть подобранные дядей менуэты и прочую музыкальную халтуру.

Рихтер и Подбельский много сделали для музыкальной жизни Кёнигсберга. Их игра придавала блеск домашнему музицированию, а сами они открыли много музыкальных талантов и содействовали их первым шагам в искусстве. Рихтер устраивал любительские концерты, которые в конце концов переместились в зал Кнайпхофского имения, после чего за посещение их стала взиматься плата. Так в Кёнигсберге зародился обычай проведения публичных концертов. Частное музицирование стало публичным и приобрело, наряду с церковью и театром, свое собственное помещение. Публика специально собиралась с единственной целью послушать инструментальную музыку. Прежде ничего подобного не было. Даже *«Бранденбургские концерты»* Баха были задуманы еще как застольная музыка. Инструментальная музыка, как правило, представляла собой лишь фон для других занятий. Теперь же стали собираться, чтобы, оставив все прочие дела, послушать музыку. Эта новая форма наслаждения музыкой нашла много приверженцев. В газетной заметке 1785 года некий устроитель любительского концерта уведомлял читателей: «Поскольку обычай входить без билета получил такое распространение, что почти не остается места не только для слушателей, но и для музыкантов, я вынужден просить каждого заинтересовавшегося концертом приводить с собой на один билет не более двух дам».

Мы знаем, что юный Гофман также посещал эти концерты, правда, без дам. С предметом увлечения своей юности, замужней Дорой Хатт, он не мог показаться на людях.

Глава третья
ТРИ СТРАСТИ ЭПОХИ

«Да, да — в моем начальном воспитании, когда я был предоставлен самому себе среди четырех стен, заключается зародыш некоторых впоследствии совершенных мною глупостей». Так весной 1803 года Гофман оправдывался перед Гиппелем за склонность к насмешкам и строптивость характера, послужившие причиной перевода его в порядке наказания в польский городок Плоцк.

«Быть предоставленным самому себе» для отпрыска буржуазного семейства конца XVIII века, как правило, означало: быть предоставленным книгам.

В жадный до чтения и неистово предающийся писательству век такие традиционные воспитательные инстанции, как родительский дом и школа, начинают утрачивать авторитет. Юное поколение отправляется в познавательное путешествие в беспредельно широкий мир литературы. Семьи, даже если они пользовались большим влиянием на своих чад, чем родня Гофмана, бессильны были что-либо противопоставить притягательной силе этого нового мира. Так же, как и школы, в которых практиковался образовательный канон, воспринимавшийся юным поколением как нечто безнадежно устаревшее.

Гофман посещал городскую школу — «ученую реформатскую школу», имевшую добрую репутацию и уже начинавшую затмевать собой почтенную Фридрихову коллегию. В городской школе царил дух рационализма, которому особенно страстно был предан ректор, Стефан Ванновский, учитель Гофмана в старших классах. Много внимания уделялось изучению античных авторов, прежде всего Горация, Цицерона и Вергилия. Ученики должны были упражняться в их стиле, овладевать их риторическими фигурами. Преподавание было столь основательным, что Гофман и много позже еще мог читать и писать по-латыни. Однако в дух римской античности не пытались проникнуть. Классические тексты служили исключительно материалом для выработки общих суждений о морали, религии и жизненном опыте. Сочинения римских авторов считались непревзойденным образцом литературы, и на их фоне должна была с очевидностью обнаруживаться неполноценность современных литературных устремлений. Религия сводилась к моральным наставлениям; вера, религиозное чувство ставились на службу осознания

разумности нравственных принципов.

Такой характер обучения не мог удовлетворять поколение, которое только что с бьющимся сердцем и разгоряченным воображением прочитало *«Вертера»* Гёте, *«Исповедь»* Руссо и приключенческий роман Гроссе *«Гений»*[15].

Страсть к чтению, которой охотно предавались молодые люди вроде Гофмана, в конце XVIII века в буржуазных и мелкобуржуазных кругах приобрела характер эпидемии. Педагоги и критики культуры начали выражать по этому поводу недовольство, ибо трудно контролировать то, что происходит в голове читающего. Уединенным читателем могут овладеть тайные побуждения и фантазии. Разве особа женского пола, поглощающая, удобно расположившись на софе, романы, не предается тайным страстям? А читающие гимназисты, разве они не становятся участниками приключений взрослых, приключений, о которых их воспитатели и мечтать не смеют? За полвека, с 1750 по 1800 год, удвоилось количество тех, кто научился читать. В конце XVIII века около 25 % населения принадлежало к потенциальной читающей публике. Постепенно происходит перемена и в характере чтения: теперь уже не читают по многу раз одну и ту же книгу, а предпочитают прочитать по одному разу много книг.

Авторитет великих или просто важных книг, которые неоднократно прочитывались и изучались, — Библии, нравоучительных сочинений, календарей — меркнет; теперь возникает потребность в большей массе материала для чтения, в книгах, заведомо созданных не для того, чтобы в них *вчитывались,* а чтобы их *поглощали.* В качестве такого рода литературы особенно годились романы. За десять лет, с 1790 по 1800 год, на книжном рынке появилось 2500 новых романов, столько же, сколько за пятьдесят предыдущих лет. Еще две цифры для сравнения: в 1750 году вышло 28 новых романов, а в 1800-м — 375. Надо было справляться с нарастающим предложением, и публика овладевает навыками быстрого чтения. Словно бы извиняясь за толщину своего романа *«Титан»,* Жан Поль в шутку подсчитывает для читателей, что для прочтения одной книжной страницы требуется 16 секунд и что, следовательно, весь «кирпич» можно одолеть за два с половиной часа.

Как это выглядело на практике около 1800 года, рассказывает компаньонка графа Фридриха Штольберга: после завтрака граф читал одну главу из Библии и одну песнь из *«Песен»* Клопштока. Затем компаньонка что-нибудь читала из английского журнала *«Зритель».* После этого графиня в течение часа читала вслух из *«Понтия Пилата»* Лафатера. Время, остававшееся до обеда,

каждый занимал самостоятельным чтением. После обеда граф читал вслух из *«Жизнеописаний»* Гиппеля. Затем компаньонка читала из *«Потерянного рая»* Мильтона. После этого граф погружался в изучение *«Жизнеописаний»* Плутарха. После чая он прочитывал еще несколько песен Клопштока. По вечерам он писал письма, а также духовные песнопения, которые на следующее утро после завтрака декламировал. В свободные дневные часы читались современные романы, однако об этом компаньонка сообщает не без стыда.

Без достаточного досуга такой читательской жизни, естественно, не могло быть. В досуге же тогда в буржуазной и мелкобуржуазной среде не было недостатка. Чтение продолжалось и в ночные часы, так что свечи становились ходовым товаром.

На запросы любителей чтения должны были отвечать авторы, способные писать много и умевшие сочинять книги для быстрого прочтения. О Лафонтене, сочинившем свыше сотни романов, язвительно говорили, что он пишет быстрее, чем может читать, и потому знает даже не все свои романы. Этот поток романов приводил литературных критиков в отчаяние. Фридрих Шлегель[16] писал в одной из своих рецензий за 1797 год: «Среди многочисленных романов, благодаря которым с каждой ярмаркой все больше разбухают наши перечни книг, большинство… заканчивает круговорот своего ничтожного существования, чтобы затем навсегда кануть в небытие пыльных хранилищ старых книг, так быстро, что литературный критик должен незамедлительно хватать их, если не хочет испытать огорчение, высказав собственное суждение о сочинении, которое, собственно говоря, уже не существует».

Этот читательский голод и это неистовое писательство представляли собой специфически немецкое явление. В других крупных европейских странах дело в этом отношении не зашло столь далеко. Их обитатели не чувствовали себя в «воздушном царстве мечты», по выражению Гейне, как дома; они формировались и жили «на грешной земле».

Особые общественно-политические и географические условия в Германии позволяли процветать книжным и газетно-журнальным издательствам. Отсутствие единого центра общественной жизни способствовало разъединению людей, находивших удовольствие в воображаемом мире литературы. Германия не имела окрыляющей фантазию политической власти, не имела большого столичного города с его таинственными лабиринтами, не имела колоний, которые бы возбуждали потребность в дальних странствиях и приключениях. Все здесь

было тесно и мелкотравчато. Когда на старом городском рынке Кёнигсберга пересекались пути Гамана и Канта, Просвещение и «Буря и натиск» встречались друг с другом. Веймар, тайная культурная столица Германии, около 1780 года представлял собой городишко с населением 3000 человек; по его немощеным улицам разгуливали свиньи. Все то необыкновенное, что совершали английские мореплаватели и путешественники, американские пионеры или предтечи и герои Французской революции, немецкая публика переживала с опозданием и в альтернативной литературной форме. В письме Мерку Гёте в 1780 году отмечал, что «почтенная публика узнает все необыкновенное только из романов».

Поскольку все необыкновенное в Германии являлось привилегией литературы, многие ощущали в себе призвание к писательству. Начинается, по выражению Шиллера, «бумагомарательный век». Друзья переписываются и тут же несут свои письма издателю. Каждый, кто достиг почестей, славы и денег, пишет, войдя в лета, свои размышления о жизни.

В *«Годах странствий»* у Гёте его герой рассуждает: «Того, сколько люди пишут, невозможно даже и представить себе. О том, что из этого печатается, я не хочу даже и говорить… О том же, сколько писем, сообщений, историй, анекдотов, описаний… циркулирует, можно получить представление, если пожить некоторое время в образованных семьях».

Для Фридриха Шлегеля это означает революцию, позволяющую ожидать, что вскоре все читатели превратятся в писателей. В своем *«Учителишке Вуце»* Жан Поль высмеивает это ожидание. Вуц регулярно выписывает каталог ярмарки и сам пишет все указанные там романы. При этом он постепенно приходит к убеждению, что написанные им книги и являются оригиналами, напечатанные же — перепечатками его книг, и он не может понять, почему издатели так искажают его произведения, что в напечатанном невозможно узнать написанное им.

После всего этого уже не кажется удивительным, что юный Гофман советует своему другу: «Если ты испытываешь неудовольствие, то начинай писать роман — это отличное лекарство» (4 апреля 1795). Не удивительно и то, что Гофман в свои юные годы будто бы двадцать раз прочитал *«Исповедь»* Руссо (как-никак фолиант в 500 страниц) и что к двадцати годам он сочинил два объемистых романа в духе *«Гения»* Гроссе, однако они не нашли издателя и безвестно сгинули. Правда, умение быстро писать он не утратил и впоследствии. Первый том *«Эликсиров сатаны»* (1814) он сочинил за четыре недели.

Впрочем, и Гёте потребовалось не больше времени для написания своего *«Вертера»*.

В последней трети XVIII века литература и жизнь сближаются. Подражание Вертеру в середине семидесятых годов симптоматично в этом отношении. В романе Гёте ощущали проявление страсти, видели непосредственное выражение жизни в литературе. Между ними будто проскользнула искра: тому, кто из своей жизни сделал литературу, отвечали, воплощая литературу в жизнь. Читающие юнцы искали свою Лотту, одевались, как Вертер, некоторые даже сводили счеты с жизнью. Да и сам Вертер инсценировал свою жизнь по литературе: в момент его самоубийства на столе лежит *«Эмилия Галотти»* Лессинга.

То было великое время непосредственной связи между жизнью и литературой. Гёте в своих воспоминаниях дает еще немало примеров этого. Его история с Фридерикой в Зезенхаймской идиллии развивалась по сценарию романа Голдсмита *«Векфильдский священник»* — еще один случай из жизни, происходивший по литературному сценарию, в котором заранее распределены роли, определена атмосфера и установлено действие.

От литературы исходила некая чарующая, инсценирующая жизнь сила. Более того, от нее и требовалась такая сила. Что было верно в отношении «большой» литературы, то могло быть справедливо и для так называемой «развлекательной литературы» — семейных романов Лафонтена, историй о разбойниках Вульпиуса и романов о тайных союзах, сочинявшихся Гроссе и Крамером. И в этом случае литературные образцы властно вторгались в жизненные процессы читающей публики. Жизненный и читательский опыт начинали столь тесно переплетаться, что порой невозможно было отделить одно от другого. Юный Клеменс Брентано[17], которому казалось, будто он целиком соткан из литературного материала, отмечал в письме своему брату: «Постепенно я все больше и больше осознаю, что ими (романами. — *Р. С.*) непроизвольно определяется множество наших действий и что особенно женщины к концу своей жизни становятся простыми копиями героинь из романов».

Литературная конъюнктура увлекает за собой публику, которая на какое-то время утрачивает способность отделять литературу от жизни или же еще не обретает такой способности.

В неистовом увлечении чтением и писательством выражается обостренное чувство собственного достоинства. Это чувство проистекало из осознания собственной индивидуальности,

пробужденного эпохами Просвещения и Сентиментализма. Возникает потребность в осознании самого себя, от жизни требуют жизненности, и если внешние обстоятельства препятствуют этому, то как раз идентификация с литературными образцами и помогает вычленить из коснеющего в бессмысленной повседневной рутине потока жизни значительные моменты. Отражая свою жизнь в зеркале литературы, человек повышает ее ценность, придает ей насыщенность, значение, драматизм и определенную атмосферу. Так читатель, стремясь обрести собственную, утраченную в повседневности экзистенцию, может прийти к наслаждению своим собственным «я».

И юный Гофман читает так, словно в книгах речь идет о его собственной жизни. В один из вечеров он принимается за чтение *«Осеннего дня»* Ифланда и находит там сцену, изображающую встречу двух друзей, предающихся ностальгическим воспоминаниям о давно ушедших годах совместной университетской жизни. В тот же вечер Гофман пишет своему другу Гиппелю элегическое письмо. Прошло всего полгода, как друзья расстались, их счастливое общение продолжается, но, дабы иметь возможность переживать его с большей интенсивностью, Гофман берет за образец литературную сцену, переносит ее в воображаемую даль давно прошедшего. Он искусственно превращает настоящее в прошлое, чтобы придать ему элегическое мерцание. В этом мерцающем свете и Гиппель должен видеть их дружбу и для этого должен читать Ифланда, ибо «обращение к прошедшим счастливым временам приносит высокое духовное наслаждение» (12 января 1795).

Благодаря чтению обретают очертания и собственные переживания. Гофман идентифицирует возлюбленную своих юных лет Дору Хатт с девой солнца Корой из популярной пьесы Ифланда. Подобно замужней Доре, Кора связана обетом, не позволяющим ей следовать зову своего сердца. Но в отличие от Доры, чувства которой остаются весьма прохладными, театральная Кора преисполнена страстной любви. Короче говоря, мир, в который мысленно переносится Гофман, называя свою Дору Корой, импонирует ему.

Но смешение литературы и жизни — особенно для времени, в котором страстное увлечение литературой во многом способствовало и овладению искусством саморефлексии, — не могло не казаться делом довольно сомнительным. «Мы вышли из литературы», — констатирует юный Тик[18]. Подобного рода признания делает и Брентано. В своем раннем рассказе *«Фермер — Гениальный»* Тик высмеивает это. Он говорит о неком влюбленном, у которого в кипение страсти примешивается

подозрительный шумок шуршащей бумаги: «А не дурак ли я? — сказал он про себя. — Разве не изображено, не обрисовано со всей ясностью в *„Клавиго“,* нет, в *„Стелле“,* все мое состояние!» Он вернулся и, попивая кофе, перечитал эту вещь. «Хорошо все-таки, — думал он при этом, — что есть книги и стихи для всех людей и на все случаи жизни; здесь я узнаю себя в малейших подробностях, словно бы автор наблюдал меня собственными глазами».

Мания инсценировать жизнь по примеру литературы, возможно, подвигла Тика и на перевод *«Дон Кихота»,* ибо тема романа — вытеснение жизненного опыта опытом читательским: герой живет в мире своих рыцарских романов и не замечает живой реальности. Этот роман, публиковавшийся в переводе Тика с 1799 по 1801 год, читался как эпос об угрожающем «империализме» литературы, о лжеединстве литературы и жизни.

Власть литературизации проявлялась также и в политике. Деятели великих революционных событий в Париже представлялись образованной публике исполнителями ролей, хорошо известных из античной, римской литературы. Классическое образование делало возможным этот эффект дежавю: образы Цезаря, Цицерона, Брута, возможно также Суллы и братьев Гракхов стояли перед глазами. Например, роль Брута на сей раз исполнялась женщиной — Шарлоттой Корде, кроткой фанатичкой из Нормандии, которая 13 июля 1793 года заколола кинжалом народного трибуна Марата в его собственной ванне. Клопшток, Виланд и многие другие поэты воспели в стихах этот поступок как убийство тирана, воскрешающее в памяти лучшие литературные образцы.

Лишь в такой обстановке одержимости литературой, когда взаимное проникновение литературы и жизни стало почти повседневным явлением, и могли зародиться честолюбивые теоретические концепции ранних романтиков. Эти молодые люди, жившие в Йене и Берлине, Фридрих Шлегель, Новалис, Брентано, Тик, принадлежали к поколению Гофмана. Они наделали много шума, и тем не менее Гофман в своем далеком Кёнигсберге поначалу их не заметил. Однако они вдохновлялись идеей, вихрь которой затянул и Гофмана: литература должна заставить жизнь танцевать под свою дудку. Йенцы в своих попытках расшатать устои переходили всяческие границы. Все их честолюбие было направлено на снос институциональных перегородок между искусством и жизнью. Фридрих Шлегель и Новалис придумали для этого занятия специальное определение — «романтизация». Любая жизнедеятельность должна насыщаться поэтическим значением, должна выражать своеобразную красоту,

обнаруживать формообразующую силу, точно так же обладающую «стилем», как и произведение искусства в узком смысле слова. И вообще искусство для них являлось не столько продуктом, сколько событием, которое может происходить всегда и везде, где деятельность людей наполнена творческой энергией и жизнеутверждающим воодушевлением.

Горный инженер Фридрих фон Харденберг (1772–1801), взявший себе псевдоним Новалис, был, например, убежден в том, что и «деловые обязанности» могут исполняться поэтически. Фридриху Шлегелю веселая компания представлялась частицей реализовавшейся «универсальной поэзии». Свободное пересечение границы между искусством и жизнью являлось важнейшим требованием ранних романтиков.

Жизнь, по их мнению, может стать искусством, стоит лишь решиться воспринимать ее как нечто необыкновенное, и не важно при этом, продолжает она или нет идти своим заведенным порядком. «Стоит лишь нам однажды попытаться представить себе обычное необычным, как мы с удивлением обнаружим, сколь близки к нам и то поучение, и то упоительное блаженство, которые мы искали в далеких, с трудом достижимых краях. Чудесное зачастую лежит у наших ног, а мы высматриваем его в телескоп». Так писал в 1795 году Тик, и юный Гофман мог бы высказаться точно так же. Мучимый в доме Дёрферов страхом, как бы повседневная рутина не затянула его в свою пучину, Гофман очень рано выработал собственную стратегию выживания — «делать обычное необычным». Его юношеские письма, представляющие сцены из семейной жизни, обнаруживают тот отчуждающий взгляд, который превращает все происходящее в доме в некий причудливый семейный театр. Так ослабевает пресс, так можно сбросить лишний груз. Поэтизируя себя самого и окружающий тебя мир, делаешь вполне терпимым и то и другое.

С этим новым наслаждением литературной жизнью связана и другая великая тенденция той эпохи: наслаждение собственным «я». Вертер Гёте задал тон: «Я углубляюсь в себя самого и нахожу там целый мир». Гофман и его поколение восторженно поддержали такой оборот дела. Гофман писал Гиппелю: «Итак, теперь я постигаю искусство находить все в себе самом и надеюсь также со временем отыскать в себе нечто полезное для себя» (12 декабря 1794). То, что выражается здесь в доверительной переписке, Новалис открыто вынес на литературный рынок, горячо заявив о своих чрезвычайно высоких притязаниях: «Мы грезим о путешествиях через вселенную — но разве вселенная не заключается в нас самих? Мы не знаем глубин собственного духа

— но туда ведет таинственный путь. В нас или нигде заключается вечность с ее мирами — и прошлое, и будущее».

Наступает эпоха великой дерзости. Саморефлексирующий и самонадеянный взгляд внутрь самого себя, как полагают, достигает центра мира. Это распространяется и на религию, и на природу, и на общество.

Религия, учил Шлейермахер[19], основана на самом субъективном из чувств, она «в чувстве и расположении к бесконечному». Откровение Священного Писания мало значит по сравнению с откровением сердца. Открыть религию «значит открыть самого себя» — и наоборот.

Субъективное «я» полно предвестий. В нем обнаруживается также и весь природный процесс, вся естественная история. Новалис писал: «Для постижения природы надо прочувствовать внутри себя всю последовательность ее возникновения». Он же: «Что такое природа? Энциклопедический, систематический указатель или план нашего духа».

Именно Кант, чопорный, мало расположенный к проявлениям энтузиазма, так много сделал, частично сам не желая того, для возвеличивания субъективного «я». Немногие основательно изучали его, и менее всего Гофман в свои молодые годы. Но так много было повсюду разговоров о том, что, согласно его учению, мир, постигаемый опытным путем, представляет собой продукт субъективных категорий. Кант укоротил универсалистские притязания разума по субъективной мерке. В эпоху, учившую с наслаждением говорить: «Я», это понималось, прежде всего, как возвышение субъекта. Огорчение Клейста, начитавшегося Канта, по поводу непознаваемости мира совершенно нетипично для той эпохи. Именно потому, что тогда открывали собственное «я». Непознаваемость «вещи в себе» мало кого тревожила. У Канта романтическое поколение нашло то, что он, как сам полагал, упразднил, а именно: возможность новой метафизики, метафизики субъективного «я». Кант учил, что мы не можем объективно познавать мир, поскольку вынуждены оставаться в пределах субъекта. Романтическое поколение перевернуло это учение: если мы познаем самих себя, то познаем и весь мир. Мы конструируем мир из форм нашего духа. Сначала Фихте, а затем и Гегель поступали именно так. Особенно успешно возвеличить субъективное «я», оказавшее наибольшее влияние на культурную жизнь своего времени, удалось Фихте. Благодаря его философии, которая, как и философия Канта, очень скоро стала ходовым товаром, слово «я» приобрело совершенно особую окраску, сопоставимую лишь с той многозначительностью, которую позднее Ницше и Фрейд придавали слову «оно».

Фихте вывел из структуры самосознания, самого себя полагающего предметом, роль мирового творца, которая приписывается субъективному «я». «Я» производит себя самого лишь в рефлексии. Следовательно, эта рефлексия и есть первое «действие», посредством которого оно полагает себя как «я», а мир — как «не-я». Современники с энтузиазмом подхватили эту строго формально и абстрактно выраженную идею: субъективное «я» свободно, оно представляет собой первый принцип и заключает в себе целый мир, оно не должно склоняться перед миром, но своим «действием» творит для себя собственный мир. Популяризированный Фихте стал главным аргументом для духа субъективизма и безграничной осуществимости. Мнимая власть субъективного делания настраивала на эйфорический лад. Сидя в кабачке неподалеку от Тюбингена, Гёльдерлин, Гегель и Шеллинг в 1795 году набрасывали проект новой мифологии, которую надлежало осуществить. Тогда подобные проекты не казались чем-то невозможным. Где эти трое собирались отыскать свою новую мифологию? Разумеется, в самих себе. Реализацией своего проекта они намеревались не более и не менее как учредить новую всеобщую идею. Все это позднее получило название «Старейшая системная программа немецкого идеализма». Та эпоха знала мало документов, до такой степени пропитанных ниспровергательским духом произвольного делания и субъективного «я».

Правда, Гофман, живший тогда в Кёнигсберге, на Юнкергассе, не возносил столь высоко собственное «я». Ему довольно и того, чтобы отыскать и сохранить в себе самом достаточно сил для обороны от «вздорных капризов деспотов», от «роя мошек» и «людей-машин»; в письме Гиппелю от 25 января 1796 года Гофман признавался: «Еще никогда мое сердце не было более восприимчивым для добра и никогда еще более высокие чувства не переполняли мою грудь… Пошлые умы не имеют и представления о высшем напряжении и называют это утомлением… Ничтожный сброд, порой окружающий меня, считает меня глупцом… а между тем я еще ни разу не метал свои перлы перед свиньями, и я чувствую, что обладаю некоторым достоинством».

Тогда как в Тюбингене, Йене и Берлине со своим «я» готовы пойти на все, Гофман ограничивается еще сравнительно мелкими стычками. И все же фраза *«я чувствую, что обладаю некоторым достоинством»,* которой он отбивается от притязаний презренной черни, уже дышит тем же самым духом, который в других местах заявляет о своей готовности перевернуть мир.

Разумеется, раздаются и скептические голоса, обращенные

против по-фихтеански настроенных энтузиастов субъективного «я» и безоглядных делателей. Так, Жан Поль в 1796 году восклицал: «Ах, если каждое „я“ является родителем и творцом самого себя, то почему бы не быть ему и своим собственным ангелом смерти!» Философ и друг Гёте Фридрих Генрих Якоби приобретает известность своими критическими, благосклонно принимаемыми читающей публикой статьями, в которых пытается доказать, что субъективизм в конечном счете должен проявить свою бессодержательность. Он предостерегает от упоения субъективным «я» и нигилизмом, чреватыми тяжелым похмельем.

Но не обязательно было читать Якоби. Стоило лишь повнимательнее присмотреться к самому себе, чтобы предвидеть крушение чересчур высоко залетевшего субъективного «я». Хотя 18-летний Гофман и не читал статей Якоби, он с немалым знанием дела рассуждает: «Высокое духовное наслаждение обычно не бывает продолжительным, и когда оно заканчивается, наш дух, наша фантазия испытывают какое-то отвратительное изнеможение, а порой даже и в нашем сердце воцаряется неприятная пустота» (письмо Гиппелю от 7 декабря 1794 года).

Правда, для поэтов то, что позднее назовут «романтическим нигилизмом», отнюдь не являлось тупиком. Именно нигилистическая сторона всего этого предприятия возбуждала их воображение, что и было убедительно доказано Тиком в его раннем романе *«Вильям Ловель»* (1796).

Мощный импульс для наслаждения собственным «я» исходил также и от Руссо. У него учились мятежному способу самовосприятия, не приемлющего социальную среду и ее условности. Чтение *«Эмиля»* Руссо заставило Канта забыть даже о ежедневных прогулках, а *«Исповедь»* сразу же сделалась культовой книгой, в том числе и для юного Гофмана, который, если верить его собственным признаниям, непрерывно читал ее. Охотно верили тому, что познание человека и его культуры, как писал Руссо, следует начинать с наблюдения над самим собой. Должно быть, точно звуки фанфар звучали в ушах публики, восприимчивой к подобного рода откровениям, первые фразы *«Исповеди»*: «Я один. Я читаю в собственном сердце и знаю людей. Я создан не как один из тех, кого я видел».

У читающего возникало желание быть столь же неповторимым и столь же хорошо знать себя самого, богатство собственного сердца.

К этим двум великим источникам наслаждения — литературе и собственному «я» — добавляется еще и третий: постижение

тайны. С тайнами Гофман на короткой ноге.

В десятилетие, предшествовавшее Французской революции, и в первые десять лет после нее увлечение тайнами было повальным. Свет Просвещения померк. Впрочем, в глубинные слои простого народа он никогда и не проникал.

Прагматичные просветители, ради пользы дела вступавшие порой в союз с патерналистически-абсолютистским государством, так и не сумели перестроить повседневную жизнь на рационалистических началах, полностью искоренить предрассудки и многочисленные магические элементы народных обычаев. В конце века диковинное вновь самоуверенно выступало в качестве чудесного. Как и в незапамятные времена, целители-чудотворцы ходили по улицам. В Пруссии в свое время их определяли в работные дома, откуда они теперь вышли на волю. И вот снова в деревнях и городах люди сбегаются, чтобы послушать пророков, предвещающих конец света или второе пришествие Мессии. В Тюрингии объявляются сразу двое проходимцев, выдающих себя за вновь во плоти восставшего Христа. В Кёнигсберге в помещении театра бродячие лекари поражают публику искусством возложения рук, а на Рыбном рынке начинается паника, когда какие-то люди рассказали, что у Куршского залива видели лошадь о пяти ногах, несомненно, предвещающую беду; к тому же в море будто бы утопились лоси, что тоже служит недобрым знаком. Становится очевидным: просветительская вера в ясность и предсказуемость мира укоренилась не так глубоко. Прагматичное Просвещение начертало на своих знаменах принципы предвидения и планирования, однако 80-е годы принесли большие экономические кризисы, а местами и массовый голод. А затем — сумятица Французской революции, не поддающаяся никакому разумному регулированию и демонстрирующая скорее темные стороны человеческой натуры, нежели ясный разум человека. Все это до основания подорвало веру в жизненную силу просвещенной мысли. Не оставалось сомнений в том, что разум, проявивший себя в нововведениях вроде стойлового содержания скота и севооборота зерновых, имеет свои пределы, а новое вовсе не обязательно должно быть лучшим.

Когда омрачается светлое будущее, более внятными становятся глухие голоса прошлого. Люди вновь находят удовольствие в загадочном, темном, приходящем издалека. Вновь чарует туманная меланхолия народных песен: «Упало колечко в весеннюю ночь…» В целях защиты от катастрофических пожаров (Кёнигсберг дважды пострадал от них в течение десяти лет) городское правительство публикует весьма разумные

противопожарные предписания, но, несмотря на это, люди по-прежнему прибегают к традиционным магическим заговорам.

Тяга к таинственному и чудесному, овладевшая литературной культурой в конце XVIII века, является симптомом, ментальных подвижек, вызванных вытеснением духа рационализма. Многие разуверились в поступательном развитии просветительского прогресса или даже отчаялись, мечтая о таких исключительных обстоятельствах, которые бы позволили им, перескакивая через отдельные ступени, достичь индивидуального счастья еще до того, как торжествующий разум обеспечит счастье всему человечеству. Как знать, не свершится ли однажды такое чудо…

Культ чудесного порождает в молодых людях надежду на то, что судьба укажет им жизненный путь. Подобного рода ожидание высказывает и Гофман в письме от 12 января 1795 года своему приятелю Гиппелю: «Я почитал бы за величайшее счастье в своей жизни, если бы благосклонная судьба навсегда соединила меня с тобой».

Рассчитывают на то, на что рассчитывать невозможно, — на нежданные перемены, встречи, приносящие счастье; пристрастие к внезапным переменам воистину поразительно, и литература того времени умело эксплуатирует его. «Без малейших предчувствий я вышел из дома, как вдруг…» — такое начало становится излюбленным способом заинтриговать читателя. Примерно так же и Гофман начинает своего *«Кавалера Глюка»*: в прекрасный осенний день в Тиргартене случается нечто непредвиденное: возвращается Глюк, и у рассказчика происходит встреча, вырывающая его из рутины повседневной жизни…

Юный Тик, направляясь в школу, специально идет кружными путями, чтобы повстречаться с чем-то непредвиденным. Фридрих Шлегель имел в 1792 году случай похвастаться такой встречей: «Судьба свела меня с неким молодым человеком, из которого может получиться многое». Молодой человек, а им был не кто иной, как Новалис, тоже полагал, что чудо свело его с Фридрихом Шлегелем. Чудесная сила случая соединяет нежданными узами, низвергает людей и возносит их на высоты, о коих те и не чают. В такой атмосфере авантюристы пошиба Калиостро, волею судьбы и благодаря собственной изворотливости достигающие почти невозможного, становятся прямо-таки легендарными героями. Точно кометы мчатся они по своим орбитам, на краткий миг показываясь на общественном небосводе.

Всевозможные выдумки о тайных союзах и заговорах будоражили общественность. Эта атмосфера оказалась весьма благоприятной для развития такого литературного жанра, как роман о заговорщиках, повествующий, приятно щекоча нервы, о

тайных обществах и их темных делишках. В 80–90-е годы XVIII века вышло свыше 200 подобного рода романов, наиболее известными авторами которых были Шпис, Науберт, Вульпиус, Крамер и Гроссе. Однако и Шиллер своим *«Духовидцем»* тоже отдал дань этому жанру, и даже Гёте в своем *«Вильгельме Мейстере»* не смог обойтись без тайного общества, подспудно направляющего судьбу героя.

Гофман с упоением читал эти романы, повествование в которых развивается по раз и навсегда заведенной схеме: безобидный человек попадает в таинственный переплет; его преследуют; на его пути попадаются люди, кажется, знающие о нем все; постепенно он начинает понимать, что запутался в сетях какой-то незримой миру организации. Зачастую в роли приманки выступает красивая женщина, и тогда к таинственной угрозе примешивается сладкая тайна. Иногда герой даже проникает в организацию, порой даже в святая святых ее («Во тьме пещеры трепещущие блики света едва позволяли различать бледные лица» и т. д.). Бывает, что его посвящают в тайны сокровенного знания и сокровенных целей союза, знакомят с его вождями. К его великому ужасу, ими оказываются люди, которых он давно знает, но которые до сего момента представлялись ему совсем в ином свете. В этих историях действуют, как правило, два союза — хороший и дурной, и когда рассказывается, как они борются друг с другом, повествование становится до невозможности темным и запутанным: арена событий кишит двойными агентами, и почти нет комнат без двойного пола и шкафов без потайной двери. И просто невозможно перейти улицу, чтобы с тобой не заговорил эмиссар с узким лицом и тонкими губами.

Отправной точкой всех этих историй было масонство, претерпевшее во второй половине XVIII века весьма симптоматичную для того времени эволюцию. В ложах, прежде считавшихся оплотом Просвещения, получил распространение оккультизм. Примером может служить «Шотландское масонство», в котором существовала искусно построенная система высоких степеней, то есть многоступенчатый ряд посвящений в тайну союза. Тайна этого союза состояла не столько в скрываемых от посторонних целях, сколько в мифической истории его происхождения. «Шотландская ложа», имевшая свое отделение и в Кёнигсберге, основывалась на тамплиерской легенде, гласившей, что после кровавого разгрома в Средние века Ордена тамплиеров группа его членов тайно продолжала свою деятельность в Шотландии и передала свои доктрины и тайное искусство грядущим поколениям. О каких доктринах и каком искусстве идет при этом речь — само по себе оставалось тайной,

покрытой мраком. Воображение современников рисовало нечто среднее между каббалой и алхимией. Эти фантазии попали в конце XVIII века в водоворот всеобщей политизации. Теперь масонов подозревали в злокозненном заговоре против трона и алтаря. Пробил час великих разоблачений. Родилась теория заговора. Против тайных организаций и лож, которые, как полагали, были связаны с революцией, стали создаваться тайные же контр-союзы. Наиболее известным из них является Орден розенкрейцеров, который вместе с придворной камарильей Фридриха Вильгельма II (годы правления 1786–1797) оказывал влияние на принятие правительственных решений в Пруссии. Особенно отличались своей активностью и влиятельностью упомянутые Бишофвердер и Вёльнер. Им удалось на время изгнать из Берлина просветителей, группировавшихся вокруг Николаи.

Розенкрейцеры как две капли воды были похожи на своих противников. И они тоже имели систему строгих правил. Политическая арена покрывается налетом таинственности. Там устраивают возню невидимые силы, дающие повод для самых невероятных предположений, что, в свою очередь, стимулирует бурное развитие публицистики и поставляет обильную пищу для воображения, подогреваемого тягой к таинственному и подозрительному. В действительности эти союзы, вероятно, были гораздо более безобидны, чем складывалось представление о них. Об иллюминатах, считавшихся тогда особенно революционно настроенными, нам известно, что они встречались, чтобы совместно читать Сенеку, Ариосто, Плутарха и Виланда и дискутировать по поводу прочитанного. Иногда эти «заговорщики» набирались смелости читать и запрещенные книги французских энциклопедистов, Гольбаха, Гельвеция…

Впрочем, распространенная в среде иллюминатов идея постепенного нравственного совершенствования вела к тому, что складывалась система взаимного соглядатайства, призванная поставлять сведения, необходимые для оценки «успехов на стезе добродетели», для отбора кандидатов и присвоения соответствующих степеней членам. «Присматривайтесь, — говорится в Уставе иллюминатов, — к каждому из ваших подчиненных, наблюдайте за ними в обстановке, в которой они имеют побуждение быть иными, нежели должны быть, — именно в такие моменты проявляется, насколько далеко они продвинулись».

Благодаря такой системе руководящая верхушка организации могла накапливать сведения, действительно опасные для некоторых людей — опасные в силу того, что затрагивали их

частную жизнь. В людях мог развиваться страх, вызванный угрозой оказаться под наблюдением. Отсюда берут свое начало фантазии о вездесущности тайных союзов.

Тяга к таинственному служила движущей силой как для тех, кто создавал союз, так и для тех, кто предавался предположениям, догадкам и фантазиям. Кто принимал в этом деле участие с той или другой стороны (а таких было очень много), тот действовал примерно так, как писал о себе Новалис. «Придавая обычному высший смысл, привычному — таинственный вид, известному — достоинство неизвестного, конечному — видимость бесконечного, я романтизирую жизнь».

Романы о тайных союзах, наводнившие книжный рынок, виртуозно воплощали в себе искусство придания привычному таинственного вида, а потому они охотно читались и молодыми людьми, которые чувствовали, что переросли школу рационализма. Особой популярностью у них пользовался роман Карла Гроссе *«Гений»* (1791). Молодой Тик прочитал его своим друзьям за один присест и при этом перевозбудился так, что опасался за собственный рассудок. Ему потребовалась неделя, чтобы прийти в себя и приступить к написанию собственного романа *«Вильям Ловель»,* в котором также тайное общество ведет свою темную игру. Не миновала сия участь и юного Гофмана. В письме от 19 февраля 1795 года он рассказывает Гиппелю: «Был прекрасный вечер, когда я дочитывал последнюю часть *„Гения“,* устроив пиршество для своей фантазии. Было одиннадцать часов, когда я отложил книгу в сторону. Кипение бесчисленных страстей оглушило и парализовало мой рассудок… В состоянии, одинаково далеком от сна и бодрствования, я лежал на моей кровати; легкое шуршание — словно порыв ветра пронесся по моей комнате — заставило меня очнуться, и я узрел своего Гения…»

И действительно, спустя некоторое время Гофман напишет своего *«Гения».* Он назовет свое произведение *«Корнаро — мемуары графа Юлиуса фон С.»* (1795). По примеру Гроссе, у романа появится подзаголовок. *«Из бумаг маркиза фон Г.».*

Хотя это раннее произведение Гофмана и не сохранилось, можно предполагать, что юный духовидец взял за образец роман Гроссе. То же самое можно сказать и о его предпринятой чуть позже, в 1796 году, попытке написания романа, получившего весьма показательное название *«Таинственный»* и также не сохранившегося. Лишь небольшой отрывок из него, процитированный Гофманом в одном из писем, дошел до нас.

Сколь сильно творчество Гроссе влияло на Гофмана и впоследствии, становится очевидным, если сравнить авторское

предисловие к *«Геншю»* со вступлением Гофмана к *«Эликсирам сатаны»*. «Из любого переплетения кажущихся случайностей, — пишет Гроссе, — проступает незримая рука, витающая над тем или иным из нас, повелевающая им незаметно для него самого, и нить, которую он прядет будто бы самостоятельно и по своему собственному усмотрению, уже давно спрядена ею». Гофман в предисловии к *«Эликсирам»* высказывает свою догадку, что «то, что мы обычно называем мечтой и воображением, пожалуй, является символическим познанием тайной нити, которая тянется через нашу жизнь, связывая воедино все ее условия». «Незримая рука» или «тайная нить» связывают силу воображения времени, которое только начинает мыслить историко-философски. Например, Гердер полагает распутывание «нити» истории задачей века. Кто распознает эту нить, того не будет более касаться замечание, адресованное совершенно несведущим в философии истории: «Разве не видишь ты, муравей, что ползешь по великому колесу судьбы?» Тайные общества, как реально существующие, так и выступающие темой для писательской фантазии, дают историко-философской «нити» правдоподобное обличье. Теперь можно и схватить эту «незримую руку», ибо она принадлежит конкретному человеку, который, правда, чаще всего предпочитает оставаться в тени. Путь ведет в потаенные кулисы, из которых тянутся нити для кукольного театра истории. Таков все еще просветительский импульс во всем этом культе таинственного.

Однако в конце века тайна меняет свой характер. Поначалу вера в разум была столь сильна, что тайну рассматривали всего лишь как чарующую «видимость», за которой в конечном счете все-таки скрывается рационально объяснимый механизм. Таинственное считалось категорией заблуждения, чем-то еще не познанным и потому зловещим. Однако рано или поздно (и это не вызывало сомнения) завеса должна упасть, и наступит момент истины, когда, точно в романе о тайном обществе, откроется изощренный механизм заговора, тонко сплетенная сеть интриг и порой весьма искусная машинерия для обмана чувств. Так обстоит дело в *«Духовидце»* Шиллера, то же мы видим и в романах Гроссе, однако уже у него интерес к таинственному начинает превалировать над интересом к разумному его объяснению. Поколение Гофмана начинает ценить тайну не за то, что она предоставляет возможность испробовать себя в поисках ее объяснения, а потому, что она не поддается объяснению. Необъяснимое само становится привлекательным.

Увлечение темным, таинственным связано также и с новым опытом, накопленным культурной средой в возвеличивании субъективного «я»: кто одержим желанием столь интенсивно

чувствовать и постигать самого себя, тот очень скоро придет к открытию многозначного и не поддающегося определению. Внутренние «сумерки» начинаются, когда любознательные открывают в собственном «я» нечто большее, нежели расхожую монету «здравого смысла». В то время как исследовательские экспедиции проникали в первобытные тайны Нового Света, некоторые погружались в исследование таких же тайн в самих себе. Для Гофмана «священным трепетом от страшной тайны» будет охвачен лишь тот, кто проникся тайнами, «живущими в нашей собственной груди» *(«Серапионовы братья»)*.

Глава четвертая
ЮНОШЕСКАЯ ДРУЖБА

Всем, что в юношеские годы имеет хоть какое-то значение — увлечением литературой, собственным «я», тайнами, — Гофман большей частью делился со своим другом Теодором Готлибом Гиппелем. Гиппель после смерти друга передал подборку его юношеских писем Хитцигу, который использовал их при написании биографии Гофмана. Благодаря этому мы можем заглянуть во внутренний мир человека, который в одном из этих писем сказал о себе самом и своем друге: «…оба мы осмотрительны и деликатны и не выставляем напоказ сокровенное с легкостью, с какой суетные люди вытаскивают из кармана носовой платок» (24 января 1796).

Надо питать друг к другу столь большое доверие, какое было между обоими друзьями, чтобы временами не быть «осмотрительным и деликатным». Гофман откровенно писал другу о делах своих сердечных — о первой большой любви, о любовной связи с Дорой Хатт, об атмосфере, царившей в доме Дёрферов. От этого друга на протяжении многих лет у него не было секретов. То, что позднее он станет доверять лишь своему дневнику (доходившее до отчаяния недовольство самим собой, преследовавшие его страхи, ненависть к собственному телу, но также и фантазии относительно удачной жизни), в первые годы дружбы можно было рассказывать и писать другу. И Гофман писал со всеми подробностями, чаще всего без иронии и сарказма, излюбленных приемов отчуждения и дистанцирования, которыми он впоследствии, когда потребуется выразить словами тайные, тщательно сдерживаемые устремления и чувства, будет оперировать столь мастерски. Однажды Гофман сказал о самом себе, что «природа почти отказала ему в слезах» (письмо Гиппелю от 19 февраля 1795 года). Однако Гиппель был одним из немногих людей, перед которыми он мог плакать. Заплакал Гофман и на смертном одре, когда Гиппель прощался с ним. Оба оставались друзьями и в свои зрелые годы. В 1822 году Гиппель писал: «Что я был его другом, каким только можно быть на этом свете, я с особой остротой почувствовал после его смерти. Зачастую даже и не переписываясь с ним, я привык думать, что мы близки и неразлучны, и мечтал о временах, когда мы поселимся под одной крышей и заживем вместе. И он постоянно жил с этой мыслью, теперь, после смерти его, ставшей несбыточной».

Их мечта о жизни под одной крышей так и не исполнилась, тем более что в зрелые годы они всерьез и не задумывались о ее исполнении. Как и бывает чаще всего, эта дружба все больше становилась чем-то мечтательным, нереальным. Так должно было случиться еще и потому, что между ними произошло весьма серьезное по своим последствиям отчуждение, своего рода разрыв. В задушевный внутренний мир этого дружеского союза ворвалась социальная и политическая реальность: между Гиппелем, ставшим юнкером (помещиком) и государственным деятелем, и Гофманом, представителем третьего сословия и художником, разверзлась социальная пропасть, отдалившая их друг от друга. Становившиеся все более напряженными ритуалы дружбы уже не могли больше соединить два мира, дрейфовавшие в противоположных направлениях. Между ними еще существует взаимопонимание, но вместе с тем нарастает отчуждение. Они привержены различным ценностям и стилям жизни, поэтому все более становятся разными людьми. Гофман еще мог плакать перед Гиппелем, однако он, например, не нашел в себе мужества сообщить ему об изменении своего третьего имени на «Амадей». Когда Гиппель сам заговорил с ним об этом, смущенный Гофман пытался искать отговорки.

Нараставшая дистанция между друзьями наложила неизгладимый отпечаток на манеру Гофмана переживать общественную и политическую реальность. Поскольку Гиппель, ставший политиком и юнкером, отдалился от него, политика и общественная жизнь, расколотая сословными различиям и классовыми барьерами, стали для Гофмана олицетворением отчуждения. Дружба не смогла оставаться тем «приютом», каким он хотел ее видеть.

Мальчики, почти ровесники (Гиппель был на несколько месяцев старше), познакомились в 1786 году в загородном доме близ Кёнигсберга. Гиппель тогда еще жил у своего отца, пастора Готхарда Гиппеля, в Арнау, расположенном в нескольких километрах от Кёнигсберга. Предки Гиппеля до третьего поколения были пасторами, то есть принадлежали к простому сословию, так же как Гофманы и Дёрферы. Дядя Гиппеля, бургомистр Кёнигсберга Теодор Готлиб Гиппель, положил немало сил на то, чтобы выстроить дворянскую генеалогию семьи. Генеалогия эта была не слишком убедительна, и все же бургомистру улыбнулась удача: в 1790 году весь род Гиппелей был возведен в дворянское достоинство. В одночасье друг Гофмана сделался юнкером.

Мать Гиппеля умерла рано, поэтому мальчик рос под

присмотром своего отца, который давал ему и первые школьные уроки. В своих воспоминаниях Гиппель счел «промахом» отца то, что он «воспитывал своего единственного сына в чрезмерной любви, тем самым придав ему мягкость, которая в последующие железные времена отнюдь не могла считаться достоинством».

Этот «мягкий» мальчик в 1787 году был отправлен своим отцом в Кёнигсберг в городскую школу, где он снова встретился с Гофманом, с которым познакомился год назад. Первое время их общение ограничивалось школой, и лишь два года спустя между ними зародилась дружба. Гиппеля охотно принимали у Дёрферов. Они считали дружбу мальчиков престижной для себя — как-никак дядя Гиппеля, живший по соседству, был первым человеком в городе.

По желанию Дёрферов мальчики вместе выполняли домашние задания. Юный Гофман отставал по греческому и латыни, и Гиппель, лучше успевавший в школе, помогал ему. Дядя Отто, любивший во всем педантическую упорядоченность, определил среду, когда сам он обычно выходил из дома, приемным днем, и мальчики могли проводить время без его надзора. Быстренько сделав уроки, они переходили к развлечениям, сближавшим их. В первый год они устраивали импровизированные рыцарские игры в саду, желая воплотить в жизнь вычитанное из книг. Расположенный по соседству Лезевангов пансион для благородных девиц занимал их воображение. Я уже рассказывал, как они собрались прорыть туда подземный ход. Выйдя из возраста детских развлечений, они принялись осваивать новые миры, которые совместно открывали. Они читали друг другу свои поэтические излияния, Гофман играл на рояле. Из дядюшкиного шкафа извлекались книги, которые не были предназначены для них. Так они познакомились с *«Исповедью»* Руссо, книгой, повествующей в том числе и о радостях и горестях онанизма. Иногда они переодевались и устраивали спектакли друг для друга, исполняя великие трагические роли. Они рисовали портреты друг друга и карикатуры на любимых и нелюбимых школьных учителей. Ближе к вечеру тетя подавала чай, и если к тому времени возвращался дядя, то чаепитие сопровождалось натянутой беседой.

Эти послеобеденные часы по средам, как представлялось позднее Гофману, заключали в себе некий привкус свободы, жизни в искусстве. В среду горизонты раздвигались, и оба ощущали дыхание многообещающего мира.

В этом союзе Гофман первенствовал — он был дающим, а Гиппель берущим. Гофман увлекал за собой друга, устраивал всякого рода предприятия. Гиппель был мягким, немножко

робким, славным мальчиком, о котором каждый с убеждением говорил, что он найдет свою дорогу в жизни. «Разгул» по средам ничуть не мешал ему оставаться усердным и целеустремленным, в школе он по-прежнему опережал своего приятеля. Чтение Руссо не отвлекало его от добросовестного выполнения переводов речей Цицерона. Приключения атамана разбойников Ринальдо Ринальдини увлекали его, но не выбивали из привычной колеи. В школе его успехи оставались неизменными, и в 1791 году, на год раньше Гофмана, он получил возможность поступить в университет. Как и Гофман, он изучал право и общественно-политические науки, с той лишь разницей, что для него этот выбор был более естественным. Дело в том, что после обретения дворянского достоинства он должен был стать наследником своего состоятельного, влиятельного, но бездетного дяди, владельцем майората и высокопоставленным государственным чиновником. Такие надежды возлагались на этого мягкого, погруженного в самого себя юношу.

Настоять на собственном выборе ему было просто невозможно. Всемогущественного дядю Гиппеля даже Кант, считавшийся его другом, называл «центром планетной системы». Он регулярно собирал родственников, в окружении которых чувствовал себя солнцем среди планет. Он не потерпел бы бесчестия для своего имени, а потому свои собственные литературные произведения публиковал анонимно. Будучи одновременно и начальником городской полиции, он не останавливался перед тем, чтобы в случае необходимости контролировать знакомства и связи своих родственников при помощи полицейских агентов. Дружбу своего племянника с Гофманом он, кажется, одобрял, хотя она и не была совершенно по вкусу ему, поскольку он хотел бы для племянника такого круга общения, который бы подхлестывал его социальное честолюбие. Для него все сводилось к «воле и силе взбираться наверх», и этот девиз он настойчиво внушал юному Гиппелю. Однажды тот взбунтовался. Это случилось в 1792 году, вскоре после начала учебы в университете: от такого дяди племянник готов был бежать даже на военную службу. Но дядя пригрозил ему лишением наследства, и Гиппель остался и добросовестно закончил университетский курс.

В отличие от Гофмана, Гиппель глубоко прочувствовал, чего ждут от него отец и дядя. Он полагал, что сможет в полной мере реализовать себя, если последует по пути, предначертанному ими. В своем дневнике в 1797 году он записал: «Когда я стану лучше, устойчивее, чище… я возвращусь в объятия моего отца и постараюсь быть счастлив».

Такого авторитета в семье Гофмана никогда не было. Поэтому-то он, хотя и следовал требованиям семьи, однако никогда не запечатлевал их в своей душе, никогда не видел свою подлинную сущность, отраженной в них. Однако бывали моменты, когда Гофман завидовал своему другу, ибо семья Гиппеля обладала силой, необходимой для того, чтобы дать подростку однозначную ориентацию в жизни, защищающую от сомнений и разлада с самим собой.

Зависть к родственным связям Гиппеля временами побуждала Гофмана рассматривать своего сверстника-друга в качестве некой замены отца. В нем он надеялся найти противовес своей эксцентричной натуре. Гиппель собран и разумен, но при этом не принадлежит, как его собственные родственники, к тем людям, «которые привыкли раскладывать все по полочкам и взвешивать на аптечных весах» и ставить перед ним «свой ортодоксальный шлагбаум» (письмо Гиппелю от 25 января 1796 года). Он с пониманием относится к другу, даже если тот и выступает перед ним представителем принципа реальности. Гиппель убеждает Гофмана в необходимости закончить учебу в университете и пойти по юридической стезе, он требует от него взять себя в руки и побороть несчастную любовь к Доре Хатт. Он критикует друга за его непрестанные жалобы и рекомендует ему покориться обстоятельствам. Все эти реалистические советы и увещевания сдобрены сердечным пониманием и доверием, благодаря чему они в глазах Гофмана приобретают дополнительный авторитет. Гиппель является для него достойным любви и доверия представителем мира профессиональной деятельности, карьерного роста, нормальности. Позднее, когда доверия и безоглядной открытости поубавится, давление отеческого авторитета, исходящее от Гиппеля, станет ощущаться явственнее. Тогда Гофман станет сообщать своему другу далеко не все, у него появятся тайны от него, и Гиппель, в свою очередь, станет все более неприкрыто осуждать «безалаберность» друга.

В бамбергский период жизни Гофмана (1808–1813), когда он всецело посвятит себя искусству, к чему Гиппель отнесется неодобрительно, контакт между ними будет утрачен. Немногочисленные письма другу, написанные Гофманом, когда он жил в Познани, Плоцке и (во второй раз) в Берлине (1807–1808), тщательно согласованы с системой ценностей адресата. Достойным сообщения считается, прежде всего, «солидное» или то, что можно было бы назвать таковым: женитьба, творческое признание, успехи на службе.

Гиппель всегда изъявляет готовность, если возникает такая необходимость, оказать другу помощь деньгами или

посодействовать ему в поисках должности, однако на литературные труды Гофмана, которые тот ему присылает, он почти не реагирует, словно речь все еще идет о порождениях юношеского задора и озорства, не достойных серьезного внимания взрослого человека.

Однако я забежал вперед: сердечные отношения двух приятелей пока что ничем не омрачены. Из письма Гиппелю от 28 февраля 1795 года: «Я читал твои горячие заверения в дружбе, и сердце мое наполнялось сладкой грустью; с твоим письмом в руке я погружался в тихий мечтательный экстаз — я люблю тебя, я боготворю тебя, ты единственный, кто понимает потаенные движения моего сердца».

Осенью 1794 года Гиппель закончил учебу в университете. Теперь ему предстояла служба референдария по министерству юстиции. Референдарием тогда назывался судебный следователь. Прежде чем отправиться на службу, Гиппель навещает своего отца в Арнау. Арнау находится близ Кёнигсберга — достаточно близко, чтобы приехать навестить, но достаточно далеко, чтобы можно было уже вести переписку, чем и воспользовались друзья. Они упиваются грустью от предстоящей разлуки, уверяют друг друга в нерушимой верности, утешают друг друга, когда жалобы на одиночество звучат слишком громко, и это производит впечатление переписки любовной пары.

Каждый ревниво ищет подтверждения того, что любим не меньше, чем любит сам. «Тщетно ждал я со вторника оказии с письмом от тебя, — пишет Гофман 19 февраля 1795 года. — Ты или очень занят тем, что лучше всего развлекает человека, или же хочешь уже постепенно отвыкнуть от письменного общения со мной, чтобы жить потом в Мариенвердере в совершенном покое и довольстве». И далее в том же письме. «Если ты хочешь оказать мне любезность, прежде чем навсегда покинешь меня (ибо я чувствую, что более мы не увидимся), то пришли мне портрет твоей матери, я скопирую его для тебя… Буду ли я писать собственный портрет, еще не знаю. Это зависит от тебя».

Цель подобных писем ясна. В ответ на: «Ты не любишь меня» — ожидается: «Конечно же, я люблю тебя, конечно же, мне тяжело расставаться с тобой, конечно же, нарисуй мне твой портрет…»

Видимо, в этом духе и ответил Гиппель, прежде чем в июне 1795 года уехал в расположенный в Западной Пруссии Мариенвердер, чтобы в суде этого города начать стажировку судебным следователем.

Интенсивная переписка должна была сохранить для Гофмана, как он говорил, «приют дружбы». Приют, поскольку дружба служила ему убежищем от семьи. Несмотря на становившееся все

более очевидным сословное неравенство между Гофманом и Гиппелем, их дружба все еще оставалась пространством равенства и равноправия. 19 декабря 1795 года Гофман пишет своему другу: «Ты, конечно же, давно уже будешь советником, когда я все еще буду ходить в судебных следователях, и где-нибудь займешь должность председателя, когда я на какой-нибудь мелкой должности буду довольствоваться парой сотен талеров жалования. Но все это не должно изменить что-либо в нашей дружбе. Мысль, что я столь хорошо тебя знаю, в чем довелось мне убедиться, как нельзя более благотворна для моего душевного настроя!»

При этом для Гофмана приют дружбы сливается с приютом искусства. «Вдали от всего, что оскорбляет и раздражает нас, — пишет он 23 февраля 1795 года, — мы почувствуем себя выше дурацких затей своенравных деспотов. О друг мой!.. Жизнь в деревне рядом с другом имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть… Взять бы еще с собой фортепьяно, мой ящик с красками и несколько особенно дорогих книг…»

Еще и в 1806 году Гофман не расстанется с этой идеей равенства и дружбы, воодушевленной искусством. «Ты был… окружен своей семьей, — писал он в письме Гиппелю от 6 марта 1806 года, — у меня же не было семьи. Тебе предстоит жить и восходить вверх ради государства, меня же сковывает жалкая посредственность, в которой я могу пропасть. Однако думается мне, что это неравенство положений ничто по сравнению с объединяющим нас одинаковым отношением к искусству, которого мы *никогда* не изменим». А между тем эта идея равенства стала уже утопией, которой противостояла совсем иная реальность.

После отъезда Гиппеля из Кёнигсберга сначала в Арнау, а затем в Мариенвердер, приют дружбы приобретает исключительно литературный характер хотя бы уже потому, что теперь он поддерживается почти одной только перепиской. Литературный налет этой дружбе придавало и преднамеренно инсценированное, мечтательное отношение к ней, которое оба приятеля считали своим долгом. «Оно для нас то же, что для картины колорит, — писал Гофман 12 января 1795 года, — оно наполняет нас благотворным ощущением… Дружба и любовь… лишь благодаря ему обретают свою ценность».

Потребность в мечтательной инсценировке «ценности» этой дружбы нарастает по мере пространственного, психологического и социального отчуждения их друг от друга. «Мечтательность» служит выражением напряженных усилий, направленных на защиту дружбы от угрожающих ей факторов, прежде всего

социальных. Однако все это не помогает: Гиппель исчезает в своей социальной среде, куда Гофману нет доступа, и расстается с отношением к искусству, благодаря которому, еще тешит себя надеждой Гофман, они связаны друг с другом. Гофман пишет в Мариенвердер: «По сути говоря, мы теперь находимся в совершенно различных ситуациях: ты в маленьком городе играешь роль светского человека, вращающегося в самых различных кругах, я же в более крупном веду уединенную жизнь домоседа… Если же серьезно, то, полагаю я, ты не можешь составить себе верное представление о моей теперешней жизни. Уединение, сопряженное со счастливыми часами творчества, начинает мне нравиться» (25 октября 1795).

Выражение «по сути говоря» указывает на то, что Гофман уже не может не замечать разницы между реальностью их отношений и «романом их дружбы», поддерживаемым исключительно благодаря переписке. Гофман полагает, что Гиппель больше не понимает его — а ведь еще каких-нибудь восемь месяцев назад он заверял его: «Ты единственный, кто понимает потаенные движения моего сердца».

Гиппель семимильными шагами продвигается по своей профессиональной стезе, что и неудивительно для юноши из дворянской семьи, хотя и новоиспеченной. Стажировку в качестве референдария в Мариенвердере он заканчивает за полгода — в феврале 1796 года для него это уже пройденный этап. Сразу же затем его назначают королевским комиссаром в Белосток, чтобы обеспечить владельческие права прусской короны на этот город, доставшийся Пруссии после третьего раздела Польши. В то же самое время Гофман сетует, что в судебном ведомстве Кёнигсберга совершенно обойден вниманием и его карьерный рост застопорился. Хотя друзья почти одновременно начинают службу в должности референдария, Гофман лишь спустя два года, в 1798 году, сдаст экзамен на следующий чин.

Гиппель еще не успел отправиться в Белосток, как пришла весть о смерти его дяди в Кёнигсберге. Он становится единственным наследником весьма значительного состояния, предназначенного для приобретения поместья с обширными земельными владениями в Западной Пруссии, так что теперь у него есть более важные дела, чем предаваться мечтам о дружбе, основанной на общности художественных наклонностей.

Встреча друзей по случаю похорон дяди разочаровала Гофмана. Он отчетливо почувствовал охлаждение. «Я нашел тебя не таким, как ты представлялся мне по многим выражениям из твоих писем», — писал Гофман 28 мая 1796 года, вспоминая их встречу на похоронах. Тогда Гиппель выражал готовность

говорить только об умершем дяде, у Гофмана же совсем другое было на сердце, о чем он, натолкнувшись на холодность друга, не решился завести речь, и лишь теперь, в этом письме, высказался — наполовину элегически, наполовину раздраженно. «Ты знаешь, — писал он, — что мои планы в отношении тебя и меня безграничны». Гиппель теперь богат и независим. С досадой Гофман констатирует, что у друга, похоже, совсем нет таланта быть счастливым. Чего только не предпринять бы сейчас! Можно было бы, например, отправиться в дальнее путешествие, о чем они давно мечтали. Гофман даже обещает раздобыть денег. Разумеется, это всего лишь прозрачный намек — ведь у Гиппеля теперь денег полно и он мог бы хоть что-нибудь инвестировать в дружбу! Можно было бы также предпринять нечто большее, нежели путешествие, например, поселиться где-нибудь и вести жизнь вдали от служебных обязанностей, целиком посвятив себя дружбе и искусству. Горизонты открыты, но что делает этот глупец — он предается своей ипохондрии. Гофман, который и сам не прочь пожаловаться, в этом письме отказывает своему другу в праве на жалобу: «Ты ничем не пользуешься, — пишет он, — и все скрывается под цветочным ароматом мечты». Гофман обычно любит поговорить о «мечтах», но теперь, полагает он, мечты могли бы воплотиться в реальность. Он упрекает друга за то, что тот «сразу же не сбросил с сердца траурный покров и прямо не сказал, где и как мы будем жить вместе с тобой». Правда, и сам он не нашел в себе мужества для такой откровенности. Приятели так и не высказались при встрече, поэтому-то письмо Гофмана и звучит элегически: «Будь же здоров, ты единственный, соединившись с которым я мог бы быть совершенно счастлив…»

То, что Гофман этой весной возлагает столь большие надежды и ожидания на дружбу, имеет и еще одну особую причину: намечается конец его первой большой любовной связи, и дружеский союз должен теперь заменить ему то, что он может потерять в любви.

Когда друзья встретились на похоронах, уже было известно, что Гофман еще этим летом покинет Кёнигсберг и переедет в Глогау в Силезию к своему дяде Иоганну Людвигу Дёрферу, чтобы там продолжить стажировку в качестве референдария. Родственники, да и сам он, решили таким способом положить конец его злосчастной, послужившей причиной многих пересудов связи с Дорой Хатт, замужней женщиной, на десять лет старше его.

Эта любовная история наложила на Гофмана отпечаток и даже оставила свой след в его произведениях.

Глава пятая
ПЕРВАЯ БОЛЬШАЯ ЛЮБОВЬ

Дора Хатт была дочерью зажиточного торговца тканями. В 1783 году, в возрасте семнадцати лет, она вышла замуж за пивовара Иоганнеса Хатта. Муж был на восемнадцать лет старше ее и не пользовался репутацией солидного человека, вследствие чего мачеха Доры, мечтавшая поскорее сбыть падчерицу с рук, позаботилась о том, чтобы при заключении брака было установлено раздельное пользование имуществом. В 1790 году Хатты завели знакомство с Дёрферами. Позднее Гофман рассказывал как забавную историю, что при его конфирмации Дора была в гостях у его тети и находилась в соседней комнате. К тому времени у Доры уже было пятеро детей. В 1792 году, когда Гофман начал свою учебу в университете, Хатты переехали в дом Дёрферов, где проживали до весны 1794 года. Дора была еще вполне привлекательна. Юный Гофман давал ей уроки пения и игры на фортепьяно. Тогда-то у Гофмана и вспыхнула любовь к ней, причем Дора, как рассказывает Гиппель, явно поощряла его, демонстрируя свою благосклонность. Для Гофмана это явилось сильным любовным переживанием, поскольку это была его первая взаимная любовь. Еще будучи школьником, он влюбился в Амалию Нойман, по выражению Гиппеля, «здоровую духом и телом девочку», однако та почти не обращала внимания на «пасторальные сцены», которые устраивал ей юный Гофман, и отвечала насмешками. Впрочем, Гофману это не мешало бродить вокруг ее дома и, скрываясь в тени старинной ратуши, выискивать ее силуэт среди двигавшихся по освещенной комнате фигур. Уже тогда Гофман воспевал свою возлюбленную в рисунках, песнях и стихах.

То, что в мальчишеском возрасте едва обозначилось в качестве проблемы — конфликт с его собственным телом, — будет неотступно преследовать его в последующие годы. Он воспринимал свой физический облик как помеху для завязывания отношений, как преграду для его вожделений. В связи с Амалией он признавался Гиппелю: «Поскольку я не могу заинтересовать ее приятностью собственной внешности, мне хотелось бы стать воплощением безобразия… чтобы обратить на себя ее внимание, чтобы она хотя бы взглянула на меня». Но довольно об Амалии.

Дора Хатт, во всяком случае, обратила на него свое внимание. Доступ к ее телу открыл ему, как это и впоследствии не раз случалось, его музыкальный талант, благодаря которому

он сперва завладел ее душой. Первое время Гофман держал это в строгом секрете. Даже друг не был посвящен в тайну. Лишь во время пребывания Гиппеля в Арнау, осенью 1794 года, Гофман открыл ему свое сердце. С предельной деликатностью друг постарался обратить его внимание на «необычность» этой любовной связи. Он посоветовал ему приглушить чувства и побороть вожделение. Разумеется, эти советы не возымели действия. И все же Гофман старается держать себя в отношении друга более осмотрительно, чего тот и добивался. 12 декабря 1794 года он пишет: «Я очень сомневаюсь, что люблю свою inamorata[20] со всей полнотой чувств, на какую способно мое сердце, однако менее всего желал бы я обрести предмет, способный пробудить дремлющие чувства — это нарушило бы мой безмятежный покой, вырвав меня из состояния, быть может, кажущегося блаженства, и я заранее содрогаюсь при мысли о той обузе, которая сопутствует подобному чувству, — нахлынут воздыхания, тревожная озабоченность, беспокойство, меланхолические мечты, отчаяние и т. д.».

Пока что он может наслаждаться относительным покоем. Он сидит в своей комнате и расписывает для Доры шкатулку с принадлежностями для шитья. Однако в феврале 1795 года этому спокойствию приходит конец. Дора, брак которой дал трещину, беременна и при этом раздает авансы новому любовнику. Гофман терзается ревностью и обращается к другу с туманными намеками. Не готовится ли дуэль? Во всяком случае, 28 февраля 1795 года он пишет Гиппелю: «Если суждено мне стать несчастной жертвой низкого коварства, то у меня еще есть ты… Если суждено моей жизни подвергнуться опасности, то я полагаюсь на собственное мужество… Если же я в конце концов паду жертвой непростительной злобы, то сочувственно пролей о друге своем слезу».

В этом мрачном настроении Гофман поет гимн дружбе: «Охотно пожертвую возлюбленной и всем на свете, лишь бы сохранить тебя». Однако эта жертвенность предстает в превратном свете, поскольку в том же самом письме Гофман сообщает, что уже и не располагает тем, чем изъявляет готовность пожертвовать: его «inamorata» ускользает от него, хотя и не окончательно, а на время, пока чувствует привязанность к другому любовнику.

Осенью того года Дора производит на свет своего шестого ребенка. В последние месяцы ее беременности ревнивого Гофмана, естественно, оставляют мысли о сопернике. «Я живу теперь спокойно и умиротворенно», — пишет он своему другу, ложно распространяя свою умиротворенность и на весенние

месяцы. После того как 19 сентября 1795 года Дора разрешилась от бремени, его ревность находит новую пищу. Спустя три дня он пишет, что «все вернулось в прежнее состояние, прежние сцены возобновляются», и далее: «Почти полностью зажившие раны разодраны новыми инцидентами». А потом снова наступает умиротворение, и 26 октября 1795 года он пишет о «спокойном пламени глубокого чувства», привязывающего его к Доре. Резко взлетает вверх и котировка дружбы, он рисует себе встречу с Гиппелем в самых радужных тонах и сообщает, что теперь, когда «всепоглощающая страсть» к Доре угасла, им владеет лишь «фурия сочинительства музыки, писания романов и т. п.». Однако спустя два месяца возвращается фурия любви или, вернее говоря, ревности. Очевидно, Дора, не желая порвать ни с одним из своих любовников, дала ему повод. Тон письма от 19 декабря 1795 года тоскливо-подавленный. Оно начинается со стихотворения Гердера о «сладком безумии», мешающем весело сбросить «бремя жизни». «Если бы возлюбленная, — пишет далее Гофман, — которая была для меня всем, сама обманула и забыла меня, какое доброе божество тогда оберегло бы меня от отчаяния?» В таком настроении он не испытывает ни малейшего желания сочинять музыку и писать. Вместо этого он предается мыслям о «решительном поступке» и делает туманные намеки на это. Быть может, снова дуэль?

Для друга, жившего в Мариенвердере, это уже чересчур. Об этой истории давно судачат все знакомые в Кёнигсберге, и Гиппель настоятельно советует приятелю «вырвать свое сердце» из «парализующей» обстановки в Кёнигсберге. Гофман должен «взять себя в руки» и переселиться к нему в Мариенвердер, чтобы там вместе с ним «двигаться по служебной стезе». Он даже снял для него комнату. Но до Гофмана невозможно достучаться. Его постигло то, от чего он еще в декабре 1794 года чувствовал себя надежно защищенным, — «воздыхания, тревожная озабоченность, беспокойство, меланхолические мечты, отчаяние», и все это в переизбытке. 10 января 1796 года он пишет: «Ты учел все, кроме того, что я ее безумно люблю и что именно в этом состоит мое несчастье». Наступило горькое для него прозрение: она отнюдь не любит его той необузданной любовью, которая самого его «лишает разума», и покинь он Кёнигсберг, она, возможно, и поплачет один день, чтобы потом забыть его, он же никогда не сможет забыть ее — и так далее.

В конце января вновь происходит столкновение с соперником. Это случается во время бала-маскарада и привлекает к себе всеобщее внимание. Гофман в точности описал эту, как он выразился, «сцену схватки быков», однако Гиппель при

публикации писем опустил ее, поскольку она представлялась ему слишком непристойной. Так воспринимали ее и знакомые. Разнузданный судебный следователь, этот коротышка, дискредитировал себя и ославил мать шестерых детей! «Прекращены всяческие отношения между ею и мной», — писал Гофман 23 января 1796 года. Однако лишь официально. С упрямой гордостью он в том же письме признается другу: «Ты и сам это поймешь, если поразмыслишь над тем, что, когда на сердце лежит такой груз, лезут в окно, если дверь закрыта. Правда, при этом недолго и шею сломать, но что значит шея по сравнению с тем, что творится внутри! Вероятно, будут еще неприятные сцены». Очевидно, Гиппель забыл вычеркнуть это место!

«Неприятные сцены» не заставили себя ждать. Положение Гофмана в Кёнигсберге невозможно более спасти, и ему надо уезжать. Теперь он и сам понимает это. В начале февраля 1796 года он заявляет родным, что собирается к другу в Мариенвердер. Дядя и тетя хотя и высокого мнения о Гиппеле, однако друг не кажется им достаточно надежным попечителем для их племянника. В конце концов принимается решение о переезде его к дяде в Глогау. Поначалу Гофман испытывает чувство облегчения. Он рассуждает: «Что это за любовь была бы, если бы она забылась на удалении в 78 миль» (22 февраля 1796). Он с головой уходит в работу. «Из осознания необходимости я изучаю свое *jus*[21], а по (страстному) влечению заполняю музыкой часы отдыха».

В течение еще какого-то времени Гофман пребывает в нерешительности, ехать ли в Глогау. «С *** я нахожусь в отношениях, которые дарят мне душевное блаженство, но при этом сулят роковую погибель, если я не найду в себе мужества исполнить свое решение», — пишет он 13 марта 1796 года.

И все же он находит в себе довольно мужества, чтобы уехать, хотя сердце его «обливается кровью». Однако это еще не конец его любовной истории. В 1797 году она еще раз расцветет на краткий миг. Правда, для дальнейшего жизненного пути Гофмана важным оказалось лишь то, что предшествовало его отъезду в Глогау.

Прежде всего эта любовная история сформировала его стиль, став для него парадигмой большой любви, которая всегда должна оставаться нереализованной. «Я люблю, но проклятие природы лежит на этой любви», — пишет он в апреле 1797 года. «Проклятие природы» заключается для него в невозможности найти в любви то удовлетворение, которое она будто бы обещает. Из опыта отношений с Дорой он вынес, как свидетельствует Гиппель, «тоску по высокой любви» и вместе с тем убеждение, что

эта «высокая любовь» невозможна. Он предается меланхолическому искусству переживания «в ежедневных свиданиях ежедневных расставаний» и в «полноте наслаждения» — «неизбежности утраты». Здесь он проходит начальный курс романтической любви, наслаждение которой позднее он будет резко отделять от нежной приятности любви «для домашнего употребления».

Любовь к Доре научила его еще и тому, что страсть должна рисковать, нарушая нравственные запреты и пренебрегая приличиями. Нельзя быть робким, если хочешь следовать зову собственного сердца. Гофман дает себе возможность испытать вертеровскую вседозволенность, занять позицию самовлюбленного противления миру «филистеров», который из страха перед хлещущей через край страстью тратит время «на сдерживание и отведение грозящей в будущем опасности» (Гёте, *«Вертер»*).

И все же Гофман — далеко не Вертер и должен вынести из любовной связи в том числе и такой урок. Ему недостает бескомпромиссности, он не идет до конца. И вообще он никогда не будет идти до конца, но как раз это и будет питать его творческие силы — это балансирование между противоположностями, блуждание среди миров. Однако поначалу этот недостаток бескомпромиссности будет подтачивать его уважение к себе. То, что сперва представлялось «мужественным» шагом (переезд в Глогау), при ретроспективном взгляде все больше выглядело капитуляцией перед ненавистными «условностями» окружающего мира. «Я приношу себя в жертву злосчастным условностям жизни и бегу с кровоточащим сердцем», — пишет он 18 июля 1796 года. Он упрекает самого себя в том, что не совершил поступок, достойный сильного «я», не сделал тот мужественный шаг, когда рвутся все оковы мещанских условностей. Тот же самообличительный пафос слышится и в его сетованиях по поводу нелюбимой профессии юриста — и по этому поводу зачастую посещает его ощущение собственной несостоятельности, ибо не хватило ему решимости следовать внутреннему голосу, звавшему его всецело отдаться искусству. От подобного самоуничижения еще больше нарастает в нем ненависть к скованному условностями окружающему миру, ибо тот, кто капитулировал перед ним, должен ненавидеть его хотя бы уже потому, что ввиду собственной слабости нуждается в нем.

Любовная история с Дорой омрачила и его отношения с другом. Хотя его письма Гиппелю и расточают хвалу способности последнего войти в его положение и понять его, однако в них отчетливо проступает и недовольство «всего лишь разумностью»

его советов. В своих воспоминаниях Гиппель пишет, что порывистости взвинченных страстей он противопоставил выдержку и спокойствие, которые Гофман принял за холодность и на которые отвечал упреками.

Прибегая к литературным реминисценциям (а как еще могло быть в тот одержимый литературой век!), Гофман давал понять другу, какого отношения и каких действий ждет от него. В письме от 25 ноября 1795 года он пересказывает ему действие оперы Сальери *«Аксур»*. Аксур — тиран, похищающий у своего верного полководца Тарара любимую жену. Верная своему супругу, жена противится притязаниям тирана. Самоотверженный друг Тарара предпринимает попытку ее освобождения, но безуспешно. И народ относится с любовью к обездоленному Тарару. Дело доходит до восстания против тирана, однако Тарар хочет вновь обрести любимую жену, не прибегая к мятежу. Тиран должен добровольно вернуть ему ее. Подобное великодушие поражает тирана, и он закалывает самого себя.

Нетрудно догадаться, что привлекает Гофмана в этой истории и почему он рассказывает ее своему другу: Тарар — это он сам. Его любовь придает отношениям с Дорой характер законного брака, поэтому Хатт, настоящий супруг, выступает в роли безжалостного тирана. Гофман из-за своей любовной связи с Дорой обесславлен — в отличие от Тарара, на сторону которого становятся войска и народ. Там еще умеют следовать голосу сердца. Тарар побеждает, его любовь побеждает, и при этом нет даже нужды в мятеже. Вожделенная ситуация: нежная сила любви делает ненужным «мужественный шаг» — восстание против тирании условностей. Речь идет о том, чтобы создать новые условия, не беря на себя вину за ниспровержение и разрушение существующего порядка вещей. И, наконец, прозрачный намек Гиппелю: у Тарара есть друг, безоговорочно защищающий право любви от тирании сложившихся обстоятельств.

В другой раз Гофман переводит свои желания на язык персонажей *«Дона Карлоса»* Шиллера. Здесь он сразу же дает предварительные пояснения. 23 января 1796 года он пишет: *«„Дона Карлоса“ я* прочел по меньшей мере шесть раз и теперь читаю в седьмой. Ничто меня не волнует так, как дружба Позы с принцем… Хатт — Дон Филипп, она — Элизабет, я — Дон Карлос, ты — Поза…» Напомню: маркиз Поза — единственный, кто понимает, одобряет и поддерживает «нечестивую» любовь Дона Карлоса к собственной мачехе. Он устраивает знаменитое свидание в Аранхуэсе. Чтобы защитить своего друга от гнева отца, Поза готов даже пожертвовать собственной жизнью. Такие истории были совершенно во вкусе Гофмана. «Не смейся только

над этой преисполненной мудрости бессмыслицей!» — просит он своего друга.

Здесь мы касаемся больного места — опасения Гофмана, что вся эта его любовная история может показаться смешной. Мысль, что сам он смешон, мучительна для него, и лишь со своим другом он отваживается говорить об этом: «Чтобы не найти смешной всю эту мою историю, нужно знать ее очень хорошо, и лишь тебе одному говорю я об этом — ты единственный, кто понимает меня» (26 октября 1795).

Из страха показаться смешным Гофман в конце концов стал великим мастером смешного. Ему удалось то, что однажды столь точно сформулировал молодой Шопенгауэр: «Что почти неизбежно делает нас смешными личностями, так это серьезность, с какой мы относимся к любой реальности, несущей на себе непременный отпечаток важности. Пожалуй, лишь очень немногие великие умы избежали этого, превратившись из смешных в смеющихся личностей».

То, что вся эта любовная история и роль, которую играл в ней Гофман, были до некоторой степени смешны, становится ясно, если рассматривать их через призму рассказа *«Майорат»,* написанного Гофманом спустя двадцать лет, когда он уже превратился из *смешной* личности в *смеющуюся.*

В этом рассказе повествуется о том, как некий молодой человек, сопровождавший своего двоюродного деда, поверенного, в его деловой поездке в графское поместье — дворец с привидениями, влюбляется в красивую замужнюю хозяйку дома. В старом поверенном узнаются черты двоюродного деда Фётери, которого Гофман в юности очень уважал и который также являлся поверенным графской семьи и временами брал своего внучатого племянника в служебные поездки. Воспоминание об этом двоюродном деде должно было вызвать в памяти рассказчика и его историю любви к Доре, поскольку Фётери умер в 1795 году, в самый разгар той любовной аферы.

Юноше в рассказе баронесса с первого же взгляда представляется «светоносным ангелом», но вместе с тем он видит и непреодолимую пропасть, которая пролегла между ним и его обожаемой из-за разницы в возрасте и жизненном опыте, а также в общественном положении. Поэтому он пытается самого себя убедить в том, что «было бы дурным тоном, даже безумием затевать с нею флирт, хотя я сознавал и невозможность того, чтобы, подобно влюбленному мальчику, которого бы и сам я должен был устыдиться, издали восхищаться ею и преклоняться перед ней». Однако увлекательные беседы о музыке делают невозможное возможным: баронесса бросает «влажный лунный

луч» своего взгляда на юношу, и тот почти лишается чувств от переполняющего блаженства. Он ощущает себя вознесенным на недосягаемую высоту, тем более для него лестную, что барон, в противоположность этому, обращается с ним как с простой прислугой.

Влюбленность юноши не остается не замеченной двоюродным дедом, склонным к безжалостной иронии: «Я прошу тебя, племянник, — громогласно увещевает он, — противься дурости, которая целиком овладела тобою».

На юношу это предостережение подействовало бы предостерегающим образом, если бы он не попал на охоте в опасную ситуацию, которая неожиданно дала ему возможность проявить свое мужество. Во время музицирования юноше приходилось изнемогать от своих чувств к баронессе, теперь же, после приключения на охоте, перед ним открылась дверь ее спальни. «Но Боже мой, разве это ваше призвание вступать в схватку с волками?» — восхищенно шепчет баронесса. Юноша мог бы теперь отважиться на большее, однако вызванное влюбленностью стеснение позволяет ему лишь играть на рояле и давать растерянные ответы.

Сильную взволнованность баронессы он объясняет тем впечатлением, которое, как он полагает, произвел на нее. В действительности же она встревожена таинственными событиями, не имеющими никакого отношения к юноше. Из-за этого недоразумения томящийся от любви юноша становится смешон. Но этим дело не ограничивается. Барон грубым тоном зовет его к себе. Юноша полагает, что дело теперь идет о жизни и смерти — ревнивый барон вызовет его на дуэль. Весьма лестное предположение. Сколь же безмерно его смущение, когда барон лишь просит его продолжить музицирование у супруги, ибо оно действует благотворно на ее душевное самочувствие. «Я ушел — я был внутренне уничтожен, низведен до положения ничтожного глупого мальчика! Я — безумец, возомнивший, что в груди его может зародиться ревность; он сам посылает меня к Серафине, он видит во мне лишь безвольное орудие, которое употребит и отбросит прочь, когда ему заблагорассудится!»

Быть может, *это* и оскорбило юного Гофмана больше всего — его любовь к Доре ни у кого не вызвала чувства ревности. Быть может, и опасные ситуации, о которых он туманно намекал своему другу, были столь же безобидны и потому унизительны, как и в рассказе.

Глава шестая
НОВОЕ НАЧАЛО

В июне 1796 года Гофман переехал в Глогау. Закончился кёнигсбергский период его жизни. Впредь он будет лишь время от времени навещать свой родной город. Как он признавался своему другу, при расставании с Дорой он «совсем раскис», едва не заплакал. Гофман специально едет через Мариенвердер, чтобы повидаться с другом. Однако Гиппель, ставший к тому времени уже королевским комиссаром (Гофман же не сдал еще и экзамен на референдария), находился в Белостоке.

В Глогау, у дяди Иоганна Людвига Дёрфера, занимавшего должность советника в тамошнем суде, он нашел дом, в котором, по выражению его первого биографа Хитцига, «поселились искусства». Тетя пользовалась успехом в качестве певицы на любительских концертах. Кузен, Эрнст Людвиг, которому также прочили карьеру юриста, обладал талантом комика. С ним, юношей на два года младше его, Гофман быстро подружился. Были еще две кузины. Старшая уже обручена. В дороге Гофман познакомился с неким сухощавым господином, который, как выяснилось по прибытии в Глогау, и был ее женихом. Влюбленное воркование старшей кузины действовало на нервы Гофману, только что расставшемуся со своей возлюбленной. Младшая кузина, Минна (его ровесница), еще сыграет свою роль в жизни Гофмана: он будет обручен с нею.

Дёрферы ощущают себя в Глогау людьми светскими. Они устраивают званые вечера, на которых собирается цвет этого небольшого силезского города. Никто не хочет чувствовать себя провинциалом, поэтому все соблюдают правила хорошего тона. Гофману утонченные формы обхождения не доставляют особой радости, однако он приноравливается к ним. Благодаря его чувству юмора его здесь ценят, дамы считают его «сносным собеседником» (письмо Гиппелю от 17 сентября 1796 года). Однако ради этого ему приходится делать усилие над собой: «В Глогау я удален от всего, что мне дорого, и я, как это посоветовал Гамлет своей матери, выбросил больную половину собственного сердца, чтобы тем счастливее жить с другой». (18 июля 1796). В письмах к другу «больная половина» сердца становится предметом обсуждения. Гофман говорит о «ледяной корке», о «лихорадочном холоде», о «порожденном отчаянием смирении», о «безумном стоицизме», о «невыразимом ощущении пустоты». В начале 1797 года, незадолго до своего дня рождения, он

чувствует себя особенно плохо: «В сегодняшний январский вечер по отношению к тебе, дорогое мое дитя, я ощущаю такой ледяной холод, что могу невероятно разумно сказать тебе, что, испытывая лишения, не имея возможности наслаждаться, в состоянии полного морального и физического *farniente*[22] обретаешь самый большой покой… что, собственно говоря, никогда не следует любить, находить удовольствие в очаровании и красоте, а следует предаваться размышлениям, пока не отправишься вместе с шекспировским Фальстафом спать» (21 января 1797). В одержимый литературой век даже депрессии придают блеск посредством литературных реминисценций.

Из Кёнигсберга, от Доры или ее доверенной, приходят письма, служащие лишь «негодным напоминанием о прошлом». Там, кажется, уже начинают забывать его. И художественные амбиции тоже приносят ему разочарование. В октябре 1796 года он получает обратно от издателя засаленную и растрепанную рукопись своего трехтомного романа *«Корнаро»* с примечанием, что «неизвестность автора служит препятствием». Гофман же надеялся положить этим романом начало своей писательской карьере. Из этого ничего не выходит. Даже музыку он не может теперь переносить. «Я больше не люблю музыку, — пишет он Гиппелю 19 марта 1797 года. — Она расслабляет меня, точно ребенка, все забытые раны вновь начинают кровоточить». Гофман пребывает в глубоком кризисе. Он не только ропщет на собственную судьбу. Его, что значительно хуже, беспокоят неблагоприятные перемены, которые он замечает в себе самом. «Чаще всего мое счастье было скрыто от черни, — пишет он 3 октября 1796 года Гиппелю, — я ускользал от нее ценой собственного спокойствия, и некоторая детскость в моем характере, доверие ко всему, что меня окружало, теперь утрачены… Я, необузданный, был смирен скрытностью, необходимостью облекать покровом таинственности все касающееся меня».

«Скрытность», на которую он здесь сетует, является отнюдь не тем преднамеренным притворством, которое еще более укрепляет чувство собственного достоинства, ибо пренебрегает теми, кому адресован обман. Теперь «скрытность» представляется ему как нечто неуловимое, робкое, завистливое. Он ощущает себя ужавшимся до формата тех «ничего не стоящих мелочей», в капитуляции перед которыми упрекает себя. В этом нет «героизма» самоотречения или протеста. «Теперь я не тот, что был прежде», — пишет он Гиппелю 23 апреля 1797 года, незадолго до своей поездки в Кёнигсберг, где он увидится с Дорой Хатт и где состоится важная по своим последствиям

встреча с другом. Как раз в это время в Инстербурге умирает его отец. Но не это послужило поводом для поездки. Гофман сопровождает в Кёнигсберг своего двоюродного деда, а также кузена, которому предстоит поступление в «Альбертину». По пути он собирается навестить Гиппеля, с которым не виделся уже целый год. За это время Гиппель продолжил свой путь наверх. В конце февраля 1797 года душеприказчики старого Гиппеля на оставшиеся после него деньги приобрели обширное поместье Лейстенау в Западной Пруссии, состоявшее из многочисленных рыцарских владений и деревень. Это должно было послужить гарантией будущего процветания рода Гиппелей. Таким образом, друг Гофмана стал обладателем майората, юнкером, и уже собирался обзавестись семьей. Он обручился с четырнадцатилетней Жанет Грущинской. Свадьбу отложили до тех пор, пока невесте не исполнится хотя бы пятнадцать лет. Похоже, Гиппели вообще предпочитают очень юных девушек. Старый Гиппель будто бы однажды влюбился даже в восьмилетнюю девочку.

Унаследовав имение и титул, Гиппель сразу же взвалил на себя сословно-политические обязанности, став депутатом от рыцарского сословия Западной Пруссии, и в этом качестве присутствовал на коронации Фридриха Вильгельма III.

Итак, дела у друга складывались наилучшим образом, когда дождливым и ветреным апрельским вечером Гофман остановился у дворца Личен, где жили родители невесты Гиппеля и где сам он в то время находился. Гофман стоял на наружной лестнице ярко освещенного дворца и просил вызвать Гиппеля. Быть может, именно в этот момент он с неумолимой ясностью осознал наличие непреодолимого сословного барьера. Он пребывал в смущении. Гиппель просил его остаться хотя бы на несколько дней, но Гофман отказался, сославшись на то, что очень спешит. Гиппель хотел бы по крайней мере представить ему невесту, но Гофман отказался и от этого. Еще минут десять друзья стояли под дождем на наружной лестнице, и им нечего было сказать друг другу. Гофман торопливо попрощался.

Эту злосчастную встречу Гиппель позднее описывал с олимпийской невозмутимостью, граничащей с полным непониманием: «Мелочная робость… овладела Гофманом». На самого же Гофмана эта сцена подействовала удручающе. Сначала он пытался передать ее в выражениях сентиментальной дружбы. В первом письме после этой встречи он пишет: «После нашего романтического свидания в Личене на дворцовой лестнице я пребывал в приподнятом настроении на протяжении всей оставшейся поездки» (10 мая 1797). Однако долго обманывать

фикцией «романтического свидания» он не мог ни себя, ни своего друга. Уже в следующем письме, от 27 июня 1797 года, он представляет ситуацию совсем иначе: «Когда мы вечером проезжали мимо, я подумал, что, может быть, застану тебя в Личене, благо все окна были ярко освещены, но вдруг мужество изменило мне, и я не осмелился представить тебе в разгар веселья автора сего письма». При виде ярко освещенного дворца и молодого обладателя майората, в котором он более не узнавал близкого друга, поверенного его душевных тайн, Гофмана охватил стыд. В частности, стыд за откровения в недавнем письме (от 10 мая 1797), в котором он писал другу: «Я пропал из-за условностей, обстоятельств, из-за самого себя. Прошлое было лучше настоящего, а о будущем я не могу даже и думать — любое представление о нем ненавистно мне. Ты более не свободен — от тебя я не жду больше ничего».

Встреча в Личене с неопровержимой ясностью показала Гофману, что друг, с которым он состоит в переписке, представляет собой почти что литературную фикцию, персонажа сентиментальной игры, мнимую реальность, не имеющую ничего общего с реальным человеком на ярко освещенной лестнице дворца. Идентичность воображения и социальной реальности разбивается в этот ветреный апрельский вечер. Гиппель, как он пишет в своих воспоминаниях, понял мнимый характер этой дружбы гораздо раньше. Он говорит о «тоске» Гофмана по «идеалу дружбы». И далее: «Не довольствуясь тем, что сам создал этот прообраз, он раскрашивает его своей пылкой фантазией в самые изысканные цвета. Тем самым он хотел бы и перед самим собой оправдать безоглядное благоговение, с каким он возносит свое собственное творение на свой домашний алтарь. Друг же, по крайней мере, всегда был достаточно непритязателен, чтобы рассматривать этот ранг не как свое собственное, а как Гофманово творение и достояние».

На лестнице дворца Личен Гофман переживает «приют дружбы» как «творение» собственного воображения, жестоко растрепанное не только апрельским ветром, но и самой социальной реальностью.

После свидания в Личене письма Гофмана сначала приобретают умоляющий тон, поскольку друг отмалчивается в течение нескольких месяцев, а затем становятся более педантичными, проникнутыми сомнением и даже более тактичными. Гофман уже не уверен в друге, он сомневается в его способности понимать; недоразумения теперь уже не исключены. Блестящий социальный мир, в который ушел от него друг, делает последнего непредсказуемым, отчужденным, возможно, даже

холодным. Теперь Гофман должен взвешивать каждое свое слово, и порой ему кажется, что было бы лучше, если бы он не сказал того или иного. «Что ты подумаешь, — пишет он 29 августа 1797 года, — если со спокойной холодной рассудительностью прочтешь мое письмо и найдешь в нем высказывания, идеи, невольно вырвавшиеся у меня, которые мне не следовало бы выражать».

Равенства между друзьями больше нет, общественно-сословная пропасть все больше и больше разделяет их, и лишь когда Гофман пребывает в добром расположении духа, он обретает порой способность шутить по этому поводу — так, однажды он назвал себя «придворным композитором» и «придворным поэтом» Гиппеля.

Отчуждение между друзьями усиливает и предубеждение Гофмана в отношении мира политики.

Политическая жизнь, в которую Французская революция вдохнула новую энергию, и прежде не особенно интересовала его. Вспоминая о совместных студенческих годах, Гиппель пишет: «Особенностью Гофмана в то время было также, что он никогда не говорил о религии, политике или властях, хотя Французская революция давала тогда богатый материал на эти темы. Как правило, он прерывал разговор, начинавший уклоняться в эти неприятные для него области, и один вид газетного листа был ему до того неприятен, что им можно было прогнать его».

Свобода, равенство и братство открывались для него в искусстве и одержимом искусством дружеском союзе. Здесь он создавал для себя пространство свободы движения, перемен, приключений; здесь происходило великое отчуждение; здесь можно было отважиться заглянуть за пределы существующего; здесь довольно было возбужденной суматохи, в которой открывались тайны, и последние становились первыми. Не в языке политики, а в языке искусства он чувствовал себя связанным с целым; здесь соединялось для него внутреннее с внешним, прочее же ужималось до второстепенных условий, которые надлежало принимать в расчет таким образом, чтобы по возможности экономить собственные силы. Ему нечего было делать в мире политики, и он самым решительным образом противился тому, чтобы политика обрела власть над ним. Позднее ему доведется познать на собственной шкуре, что можно оказаться втянутым в политику именно потому, что пытаешься воспротивиться ее власти над собой. Пока же его позиция носит исключительно оборонительный характер: политика и душа должны быть отделены друг от друга.

Эта позиция не только выражает индивидуальную жизненную

стратегию; в ней проявляются также нормы поведения прусского чиновничества, той общественной среды, из которой вышел Гофман. Прусское чиновничество еще и в XIX веке рассматривало себя как неполитическую «машину» для достижения политических целей, намечать которые имеет право только государственная верхушка. Как составная часть государственного аппарата, чиновничество хорошо усвоило позднеабсолютистскую идею монополии на проведение политики.

Рациональность, упорядоченность, осознание себя как инструмент политики, действия «невзирая на лица» и с высокой степенью контроля над аффектами, без предпочтений, без ненависти, исключительно «по-деловому» — таковы были «добродетели» чиновничества. Оно считалось, по выражению Гегеля, «всеобщим сословием», в обязанность ему вменялось соблюдение общего блага, но не как политическая, а как административная задача. Собственно политика, борьба за определение целей публичных действий, не являлась его профессией. Именно потому, что чиновничество должно было постоянно ощущать себя инструментом политики, субъектом которой оно не могло быть, оно ревностно следило за тем, чтобы и другие, «некомпетентные частные лица», не покушались на политическую идентичность и компетентность, в которых им самим отказано. Формировавшаяся политическая общественность, претендовавшая на право выражать собственные суждения о политике, видела в лице «неполитического» чиновничества одного из своих наиболее сильных противников. Именно неприязнь чиновника к общественному политическому мнению заставляла старого Гиппеля, бургомистра города, говорить о своих политизированных друзьях Канте и Краузе: «Превосходные ученые, достойнейшие люди, но не способны управлять страной, деревней или хотя бы курятником — даже одним-единственным курятником».

Чиновничья приверженность к упорядоченному, не политизированному ходу дел могла и воспротивиться политическому произволу властителей: привычка к упорядоченности становилась государственно-правовым убеждением. Берлинский апелляционный суд, а особенно советник апелляционного суда Гофман в свое время дадут впечатляющий пример этого.

Таким образом, полное отсутствие интереса к политике молодого Гофмана стало результатом его воспитания прусской чиновничьей средой, к которой принадлежала его семья. Его художественные наклонности, побуждавшие его ограничивать юридическую подготовку к государственной службе самым

необходимым, лишь усиливали эту тенденцию. «К своей цели он шел самым прямым путем» — такими словами охарактеризовал Гиппель то обстоятельство, что Гофман закончил курс обучения в университете, не проявляя интереса к политике, но лишь усваивая инструментальные навыки, необходимые ему для того, чтобы «в тени хлебного дерева, которым должна была стать для него государственная служба, жить независимо от превратностей, кои могла уготовить ему его склонность к искусствам».

И все же: чем выше по иерархической лестнице, тем сильнее политизируется и самопонимание чиновников. На самом верху чиновник становился субъектом позднеабсолютистской монополии на политику. И Гофман видит, как его Гиппель, свежеиспеченный владелец майората, идет этим путем наверх, в сферу политики. Мир политики является для Гофмана частью того большого мира, который похищает у него друга.

Социальная и связанная с нею политическая карьера друга понимаются Гофманом как движение, неизбежно направленное против художественного союза друзей и воплощенных в нем принципов равенства, непринужденности и взаимного доверия. Само искусство и художественный обмен остаются для него, в конечном счете, единственным прибежищем этих принципов. История отчуждения от друга заставляет Гофмана воспринимать сферу политики как враждебную для себя. При этом не конкретная политика, а сфера политики вообще воспринимается Гофманом как среда отчуждения. Этот опыт послужит ему темой для рассказа *«Поэт и композитор»*.

Но является ли Гиппель тем «гением», к которому были обращены «желания, надежды и мысли» мальчишеских лет? Сомнение на этот счет нарастает, когда Гофман наблюдает, как его друг придает большое значение какой-то встрече с представителями своего сословия. «Теперь я могу признаться тебе, что я со всей своей подозрительностью наблюдал при нашей последней встрече за малейшим твоим движением и не мог не заметить, с какой готовностью ты покинул меня ради ужина с представителями невесть какого сословия, встреченными тобою в Данциге», — пишет Гофман Гиппелю весной 1803 года.

Это «расставание» началось в 1796 году на похоронах старого Гиппеля и продолжилось год спустя на ярко освещенной лестнице дворца Личен. Гофман был покинут, оставлен наедине со своим искусством и мечтами о сентиментальной, одушевленной единомыслием дружбе.

В Личене Гофман оказался на пути в Кёнигсберг. Здесь ему предстояло провести почти два месяца. Его страсть к Доре вспыхнула с новой силой. «Позволь мне сказать тебе пару слов о

том, что в Кёнигсберге я снова встретил ее, что *она* живет только для меня одного и что во время этого свидания все вокруг меня словно провалилось» (10 мая 1797). Как сообщает Гиппель, Гофман в избытке чувств даже подумывал о том, как бы устроить развод Доры и соединиться с нею. Вообразите себе: Гофман, которому едва исполнился 21 год, — отчим шестерых детей! Однако еще во время своего пребывания в Кёнигсберге он отказался от этого плана. В июне 1797 года он пишет о своем прощании: «При расставании в Кёнигсберге я так раскис, что плакал, точно дитя. Такая чувствительность противоестественна, противна моему характеру, моей манере выражать подобные чувства. Быть может, примешивалось предчувствие, мучительное для меня, что я никогда больше не увижу ее» (27 июня 1797). Дора пережила расставание легче и вскоре нашла замену — внештатного учителя Зибрандта. За него она, несколько позже, после развода с Хаттом и банкротства его предприятия, и вышла замуж. Все это замышлялось уже в конце 1797 года, о чем Гофман туманными намеками сообщал своему другу. При этом его чувства колеблются между яростью и печалью: «Часы прекраснейших мечтаний, которые я провел вместе с нею, наполняли меня райским блаженством, я вдыхал лишь аромат сладострастия — цветочное море наслаждения плескало вокруг меня свои волны! Но упоение прошло, и я натыкался на острые шипы там, где раньше, как мне казалось, ступал по розам!» (29 августа 1799). В начале 1798 года со всей этой историей было покончено: «С Кёнигсбергом я окончательно рассчитался» (25 февраля 1798).

Несмотря на отчуждение, возникшее в Личене, Гофман усердно писал своему другу в течение всего лета. Ему надо было высказаться о своих надеждах и своих печалях. Однако Гиппель упорно молчал на протяжении семи месяцев. До середины февраля 1798 года от него не пришло ни одного письма. В этот период Гофман принимает важные решения.

Сетования Гофмана по поводу «убийственной скуки» и «ощущения пустоты» имеют своей причиной не только любовное томление, но и то обстоятельство, что он замечает в себе спад творческого вдохновения. Сначала он, видимо, забросил литературу. Надо сказать, что несмотря на возврат издателем своего первого романа *«Корнаро»,* Гофман тут же приступил к реализации проекта второго романа, получившего название *«Таинственный».* Однако в Глогау дело застопорилось. Этот второй роман он так и не закончил. Музыка на время опротивела ему, поскольку нестерпимо напоминала о несчастной любви к Доре. Иоганнес Хампе, который был несколькими годами старше

его и с которым он подружился («единственный здесь, кто не счел за труд привязаться ко мне» — письмо от 29 августа 1797 года), постарался, чтобы Гофман не был потерян для музыки. Однако и этот его друг, таможенный чиновник, сочинявший музыку в часы досуга, скорее упрочил представление молодого Гофмана о самом себе как о дилетанте.

Гораздо более увлеченно Гофман занимается в Глогау живописью. Стимулом к этому послужило знакомство с миниатюристом Алоизом Молинари, который, правда, уже в начале 1797 года покинул Глогау. Молинари, на четыре года старше Гофмана, был весьма импозантен. «Прекрасно сложенный, точно ватиканский Аполлон» (письмо Гиппелю от 22 января 1797 года), этот уроженец Берлина со своими иногда «зловеще» сверкающими глазами и черными курчавыми волосами напоминал таинственного колдуна из южных стран. Гордый, подчас даже высокомерный, он притягивал к себе женщин. Его репутация была небезупречна. «Человек, которого я зачастую идеализировал», — писал о нем Гофман (22 января 1797). О том, какие фантазии он будил в Гофмане, можно судить по рассказу *«Церковь иезуитов в Г.»* (1816). Там Гофман рассказывает историю темпераментного художника, который встречает воплощение женского идеала своих картин и предается плотской любви с этой женщиной, производит с нею на свет ребенка, заводит домашний очаг, но потом замечает, что художественное вдохновение покидает его. Он оставляет жену и ребенка, причем остается не вполне ясным, не убил ли он их обоих. Жалким художником, предлагая свои услуги по росписи стен, он кочует по стране, своей замкнутостью и грубым цинизмом заработав репутацию сумасшедшего. Еще один раз удается ему великое творение, алтарный образ, после чего он навсегда исчезает. Полагают, что он покончил с собой. Рассказчик встречает этого художника в церкви иезуитов в Г. По намекам становится ясно, что имеется в виду Глогау. Гофман и на самом деле участвовал — возможно, под руководством Молинари — в росписи церкви иезуитов в этом городе.

Молинари воплощал собою тип демонического художника, которому сильная чувственность не дает покоя. Быть может, Гофман учился у Молинари не только живописи; не исключено, что этот страстный человек ввел молодого судебного следователя и в искусство чувственных наслаждений. На это указывают в письмах Гофмана несколько хвастливые намеки на «роковые» наслаждения и развлечения; об этом же свидетельствует и то обстоятельство, что Гофман после отъезда Молинари сразу же сдружился с Юлиусом фон Фоссом, еще одной личностью с

сомнительной репутацией. Фосс был в 1795 году переведен в порядке наказания в чине младшего лейтенанта из Торна в Глогау. Он впал в немилость у своего начальства собственными проектами реформ в военной области. Фосс был известным в Глогау повесой, наделал долгов, вероятно, благодаря азартным играм, имел несколько любовных интриг. Он пробовал себя в качестве любителя во всех видах искусства — рисовал, сочинял музыку и писал. После ухода с военной службы Фосс целиком посвятил себя писательству, сочиняя романы и комедии и участвуя своими памфлетами в дебатах по военно-теоретическим вопросам. Гофман в свой последний берлинский период возобновил отношения с этим ставшим к тому времени уже весьма знаменитым автором. В Глогау же Фосс был известен лишь своей распутной жизнью. «Одурманивание, чувственное одурманивание было единственным моим спасением», — писал Фосс, оглядываясь на годы, проведенные в Глогау. Сколь активно Гофман участвовал в этом «чувственном одурманивании», нам не известно доподлинно, однако весьма показательно, что о своем общении с Фоссом он не обмолвился добропорядочному Гиппелю ни единым словом.

Где-то в конце 1797 года Гофман принял четыре жизненно важных для себя решения. Первое касалось друга, уже давно не дававшего о себе знать. В январе 1798 года он послал ему несколько сердитых строк, которые впоследствии «стоили ему бесконечных упреков». Гиппель не опубликовал это письмо — вероятно, Гофман объявил в нем о прекращении дружбы. Поскольку Гиппель впоследствии все же писал ему, их отношения кое-как наладились.

Второе решение касалось Доры. Он окончательно порывал с нею, что и подкрепил третьим решением: в январе 1798 года обручился с кузиной Минной, в одном доме с которой жил уже полтора года.

Его четвертое решение, совершенно очевидно, связано с помолвкой: он намеревается как можно скорее закончить стажировку и серьезно посвятить себя профессиональной карьере.

Реализация двух последних решений должна была позволить Гофману стать тем, кого в его буржуазном окружении называют «солидным» человеком. Он на пути к заключению брака по расчету, ибо в кузину не влюблен. В его письмах Гиппелю нет и намека на ту страсть, которую вызывала в нем Дора. Весьма примечательно, что Минна всегда упоминается в связи с охватившим его усердием на юридическом поприще. Создается такое впечатление, будто она является для него неотъемлемой составной частью канцелярской пыли, которую он собирается

впредь глотать. Первое косвенное упоминание о помолвке содержится в письме от 25 февраля 1798 года: «Обстоятельство, о котором я пока что специально умалчиваю, чтобы тем больше писать о нем впоследствии, служит единственной причиной, по которой я все еще здесь и столь усердно занимаюсь юриспруденцией». Спустя месяц, 1 апреля 1798 года, он выражается яснее: «Ты же знаешь, что для меня, как для Йорика, паузы имеют фатальные последствия. Теперь я связан не меньше, чем прежде, но теперь причиной тому девушка. Я с поразительным усердием изучаю сухую материю, похоронил себя в судебных делах».

Что же происходит с Гофманом? Он замечает, что его опыты на художественном поприще не слишком успешны. Развлечения с Фоссом также не приносят ему длительного удовлетворения. Процесс его профессиональной подготовки в области юриспруденции застопорился — уже давно бы следовало ему сдать второй экзамен на должность. Разрыв с Дорой свершился, однако рана все еще болит, поскольку этот разрыв унижает его достоинство: он вынужден чувствовать себя неудачником. Теперь он собирается начать все с чистого листа, чтобы двигаться дальше.

Он даже не рассматривает возможность профессиональных занятий в области искусств. Для этого недостает ему ощущения успеха, подтверждения собственных способностей, он просто не верит в возможность карьеры на художественном поприще. Итак, теперь он по собственному почину делает выбор в пользу профессии юриста — решение, которое прежде было принято за него его семейным окружением. Хотя эта профессия, как и прежде, не мила ему, однако он осознает, что должен энергично взяться за нее, чтобы обеспечить себе шанс следовать собственным художественным наклонностям, по крайней мере в часы досуга. Занимающийся сочинением музыки акцизный чиновник Хампе показал ему, как это делается.

Страстная любовь разочаровала его. Пришло отрезвление, и теперь он доступен для соображений, которые подсказывают ему, что брак с кузиной, как-никак дочерью чиновника, полезен для его собственного продвижения по карьерной стезе. Своему другу он сообщает об этом побудительном мотиве с той оговоркой, что Минна является для него «шелковой нитью», на которой висит все его будущее, — «оборвется она, и господин государственный советник *in spe*[23] окажется в дерьме!» (1 апреля 1798). Перспективы, открывающиеся благодаря помолвке, становятся еще более заманчивыми, когда дядя и будущий его тесть узнает о своем назначении на должность советника верховного трибунала

в Берлине. Гофман, таким образом, может переселиться вместе с Дёрферами в большой город, что представляется ему весьма многообещающей переменой в жизни. Эта перспектива служит ему утешением, ибо и обручение с Минной, и подготовку к экзамену на должность он воспринимает как ограничение собственной свободы. Вместе с тем он сознает, что после путаницы предыдущих лет просто нуждается в таком ограничении, чтобы окончательно не потерять самого себя. «К этому гостеприимному гнезду я прикован узами, которые охотно несу, поскольку они в то же время обеспечивают целостность и меня самого», — пишет он Гиппелю 1 апреля 1798 года.

Оковы юридической профессии спадут с него лишь в 1806 году в Варшаве, без каких-либо усилий с его стороны и даже против его воли. Узы же обручения он сбросит сам в 1802 году. Он прекратит отношения с кузиной, как только почувствует себя достаточно сильным, чтобы не нуждаться более в них.

Глава седьмая
В КАЧЕСТВЕ РЕФЕРЕНДАРИЯ В БЕРЛИНЕ

Усердные занятия Гофмана юриспруденцией в последние месяцы жизни в Глогау приносят свои плоды. 20 июня 1798 года он выдерживает второй экзамен с оценкой «исключительно хорошо». Свежеиспеченный жених, успешно сдавший экзамен на должность, теперь он может сделать следующий шаг на пути, ведущем под «сень хлебного дерева». Гофман ходатайствует в Берлине о предоставлении ему должности референдария в апелляционном суде. 4 августа 1798 года он принят туда.

Прежде чем переселиться с Дёрферами в Берлин, Гофман отправляется путешествовать в Исполинские горы. Его спутником в этом путешествии является не Гиппель, прочно осевший в своем имении и связанный сословными и супружескими обязанностями, и не Хампе, уже отгулявший свой отпуск, а Ф. Г. Ягвиц, друг семьи Дёрферов. Старший окружной советник Ягвиц был начальником и экзаменатором Гофмана. Ему понравился экзаменуемый, так что он изъявил готовность взять на себя все расходы по путешествию.

Ягвиц был одним из тех «оригиналов», которые всегда нравились Гофману. В *«Серапионовых братьях»* он нарисовал портрет этого человека: «Мелочный во всех обстоятельствах жизни, брюзгливый, раздражительный, с большой склонностью к скупости, он был тем не менее в высшей степени восприимчив к любой шутке, к любой иронии». Ягвицу было уже под пятьдесят, но при этом он оставался по-юношески тщеславным. Его вкусы целиком принадлежали эпохе рококо. Путешествовал он в сюртуке из камчатой ткани, разноцветном жилете с блестящими стальными пуговицами и в белых шерстяных чулках, вышагивая, точно на ходулях, по лесам и продираясь сквозь кустарник. На Гофмана производило сильное впечатление то, как этот человек при любых жизненных невзгодах сохранял эстетическое отношение к действительности. Однажды молния ударила в доминиканскую церковь в Глогау. Ягвиц и не подумал помогать при тушении пожара, предпочтя насладиться «величественным зрелищем огненных столбов». Он сунул в карман кулек миндального печенья и бутылочку вина, взял в руку букет цветов и с легким полевым стулом под мышкой направился на ближайший холм, откуда открывался прекрасный вид на пожар. «Он уселся там и с полным наслаждением любовался живописным зрелищем, при этом то вдыхая аромат цветов, то

лакомясь печеньем, то опрокидывая стаканчик вина». Гофман любовно вырисовывает эту сцену, карикатурно изображая стиль поведения, не чуждый и ему самому. Подобным образом он «смаковал» обстрел Дрездена осенью 1813 года. «Мы уютно устроились у окна, — писал он в своем дневнике, — с бокалами вина, как вдруг посреди рынка разорвался снаряд, и в тот же миг вестфальский солдат, собравшийся накачать воды, замертво рухнул с размозженной головой». Очевидно, Гофман под руководством Ягвица не только штудировал пыльные пандекты, но и прошел школу эстетики ужасного.

После нескольких недель совместного путешествия спутники расстались. Гофман смог в одиночку продолжить путь через Богемию в Дрезден. У него появились деньги в кошельке, — вероятно, благодаря удаче, улыбнувшейся ему в Вармбрунне за игорным столом. В *«Серапионовых братьях»* Гофман устами своих персонажей утверждает, что именно Ягвиц уговорил его принять участие в игре.

Пристрастие к азартным играм лишь слегка обнаруживает себя в жизни Гофмана. Вспоминая о Вармбрунне, он косвенно признается в этом, хотя и утверждает, что в конечном счете не поддался пагубной страсти. Однако имеется целый ряд указаний на то, что дело обстояло иначе. Прежде всего это дружба с Юлиусом фон Фоссом, пользовавшимся в Глогау дурной славой игрока, а потом только что упомянутый эпизод в Вармбрунне. Кроме того, в последние годы жизни Гофмана в Берлине к числу его постоянных собутыльников в кабачке «Люттер и Вегнер» принадлежал д'Эльпон, известный в городе рыцарь удачи и игрок. Должно быть, в Берлине циркулировали слухи о пристрастии Гофмана к игре, иначе у Хитцига не было бы причины прилагать усилия для того, чтобы оправдать своего друга. Обращает на себя внимание и тот факт, что во время пребывания Гофмана в 1819 году на лечении в том же Вармбрунне (местечко было известно своим целебным воздухом и игорным домом) там же оказались и оба пресловутых берлинских игрока — Лютвиц и д'Эльпон — и даже старик Ягвиц был с ними. И денежные затруднения, неотступно преследовавшие хорошо зарабатывавшего автора карманных изданий и советника апелляционного суда, также усиливают это подозрение. Наконец, в рассказе *«Счастье игрока»* Гофман обнаруживает чрезвычайно глубокое проникновение в психологию страстного любителя азартных игр.

Но как бы то ни было, летом 1798 года счастье игрока помогло молодому Гофману наполнить свой дорожный кошелек и самостоятельно, независимо от Ягвица, продолжить путешествие. Его манил Дрезден — Северная Флоренция.

До сих пор литературные опыты не приносили ему успеха. Его второй роман *«Таинственный»* так и остался незавершенным. Теперь же Гофман решил использовать путешествие, чтобы еще раз поупражняться в литературе. Как и прочие образованные современники, он вел путевой дневник, и не просто так, а с намерением сделать из него книгу. Он ведет счет написанных страниц в печатных листах: «Мой дневник лежит неоконченным… Это — кокон из пяти листков, из которого я должен выткать произведение листов на 15» (письмо Гиппелю от 15 октября 1798 года). Этот «кокон» не сохранился. Выдержки из дневника он посылал на пробу своей невесте в Берлин. В семействе Дёрферов позднее вспоминали эти письма как «интереснейшие юношеские творения» несостоявшегося зятя, однако после расторжения помолвки Минна в гневе уничтожила их все до одного.

Приблизительное представление о том, как Гофман упражнялся в новом для него искусстве описания природы, мы получаем из его письма Гиппелю от 15 октября 1798 года. В нем он дает описание водопада. «Величие, благородство — ужасающей красоты сего зрелища я не могу описать», — утверждает он, однако все же предпринимает попытку: массивные скалы «огромны», вода устремляется вниз с «громовым ревом», водяные столбы «чудовищны», расселина в скале «необозрима»; зрелище в целом «дико и романтично».

Этот несколько школярский «дико романтичный» тон путевого дневника, видимо, преобладал. Быть может, Гофмана опять одолели сомнения, — ведь он оказался в блистательном литературном Берлине как раз тогда, когда там дебютировали Шлегель, Новалис и Тик. Во всяком случае, он так и не развернул этот путевой дневник в задуманные 15 печатных листов, оставил свой труд втуне, и он пропал.

В Дрездене при посещении картинной галереи с полотнами Тициана, Корреджо и Рафаэля он почувствовал собственную мизерность и как художника: «При виде этих сокровищ я скоро понял, что совершенно ничего не могу. И тогда я выбросил краски и стал рисовать этюды как начинающий — таково мое решение», — писал он Гиппелю (15 октября 1798).

В конце августа 1798 года Гофман, полный решимости набираться опыта и лелеявший массу добрых намерений, прибыл в Берлин.

Он собирался пройти в течение полугода «огненное испытание большим экзаменом» — сдать третий экзамен, дававший право на занятие более высоких судейских должностей (то же письмо). Однако на это ему потребуется почти два года. Жизнь в большом городе увлекла его в свой «великий водоворот»

(письмо Гиппелю от 24 января 1799 года). Ему явно не хватило целеустремленности.

Берлин тогда уже был столицей европейского масштаба, по-настоящему большим городом с населением около 200 тысяч человек. Здесь легко было затеряться в пестром водовороте оригинальностей. «В Берлине можно бегать по улицам в шутовском колпаке с бубенцами — все равно никто не обратит на тебя внимание», — писал современник. Девяностые годы были для Берлина временем экономического процветания. Поскольку революционная сумятица во Франции привела к резкому сокращению экспорта из этой страны, особенно бурный подъем переживала текстильная промышленность. В период своего наивысшего расцвета, в середине девяностых годов, эта отрасль давала пропитание 50 тысячам человек. Повсюду в Берлине развернулось строительство: в престижных Фридрихштадте и Луизенштадте возводились превосходные жилые дома, городские дворцы, представительские сооружения, а на окраинах появлялись первые доходные дома для малоимущих. Все заметнее было социальное расслоение, исчезали старомодные жилые кварталы, в которых бок о бок селились зажиточные буржуа, мелкие ремесленники и мануфактурные рабочие. Людям с небольшими доходами приходилось освобождать место. Из сообщения тех времен: «Каждый, кто сносит старый дом, строит на его месте роскошное здание с большими квартирами для зажиточных людей. Именно поэтому в Берлине большие квартиры в избытке и стоят сравнительно дешево. Маленьких же квартир, напротив, не хватает, и они дороги, так что беднякам не найти жилье для себя и своих близких». Гофман поселился в одной из таких «больших квартир для зажиточных людей», у своего дяди, тайного советника Верховного трибунала Дёрфера, в бельэтаже дома 66 по Ляйпцигерштрассе, Фридрихштадт. Престижный адрес.

Берлин — новичок среди достопочтенных европейских столиц. Здесь все новое, точно сошедшее с чертежной доски проектировщика, не имеющее исторического прошлого. Недостает устоявшегося и сложившегося. Здесь доминирует находящееся в стадии становления. Порой это сопровождается жульническими махинациями. Лишь тот, кто был знаком с другими городами, мог по достоинству оценить своеобразную новизну Берлина. Мадам де Сталь писала: «Берлин — большой город с широкими, прямыми улицами и регулярной планировкой. Поскольку большая часть его построена заново, мало осталось следов прежних времен… Берлин, этот совершенно современный город, сколь бы красив он ни был, не производит торжественного

впечатления, не несет на себе отпечатка истории страны и характера ее обитателей, и роскошные недавно построенные дома словно бы предназначены исключительно для комфортного сосуществования увеселений и деловой активности».

В ветреные сухие дни Берлин уподобляется поселению колонистов, наспех построенному на песчанистых почвах Бранденбургской марки. «В такие дни, — говорится в путевых заметках 1806 года, — пыльные вихри проносятся по всем улицам. При более сильном ветре создается впечатление, что ты оказался в песчаных пустынях Африки: столбы пыли и песка высотой с дом кружатся на широких площадях. Однажды такое чудовище двигалось мне навстречу на Дворцовой площади. Все предметы на некотором удалении терялись из вида. Смерч проносился вдоль домов, и я ничуть не преувеличиваю, говоря, что невозможно было разглядеть человека на расстоянии трех шагов. Все лавки, стоявшие под открытым небом, были засыпаны песком, и торговцам пришлось потратить немало времени, чтобы откопать свои сокровища». Даже великосветская жизнь, царившая на Унтер-ден-Линден, не давала забыть, что «этот парадиз» (по словам шведского путешественника Аттербума) расположен посреди песчанистой Бранденбургской марки. На этом бульваре, соперничавшем с парижскими бульварами, можно было увидеть «ходячую картину половины столетия, живой журнал мод целой эпохи». Но если в течение долгого времени стояла сухая погода и поднимался ветер, то «картина» омрачалась: «Фигуры окутывались пыльной дымкой и на расстоянии нескольких шагов от нас исчезали в кружащихся клубах песка».

Социальное расслоение, все более заметное в жилых кварталах Берлина, пока что не добралось до пыльных улиц. Здесь все еще царила пестрая смесь нищеты и богатства, обносков и шелков, верхов и низов общества, а также полусвета. Особенно чувствительный к социальным условиям якобинец Георг Фридрих Ребман в 1793 году писал в своих *«Космополитических странствиях»*: «Я прибыл в большой город Берлин, где выставлены напоказ человеческое великолепие и человеческое убожество, где сосуществуют бок о бок крайнее богатство и крайняя нищета, где по левую руку господин в золоченой карете, облаченный в праздничное платье, озабочен тем, как бы со вкусом потратить полмиллиона, а по правую руку вплотную к нему бедная старушка несет закладывать свою последнюю кофту, чтобы выручить несколько медяков на кусок черствого хлеба».

Разительные контрасты между бедностью и богатством можно было встретить и в других местах, однако в большом индустриальном городе они поднялись на новый уровень. И в

этом отношении Берлин был современным городом. Поскольку текстильная промышленность Берлина в конце века переживала спад (вслед за Наполеоном пришли и французские товары, вновь наводнившие рынок), около 20 тысяч безработных влачили жалкое существование в своих убогих жилищах и на улицах. В это время Гофман с комфортом проводил свое время в квартире Дёрферов и в апелляционном суде.

Гофман вращается преимущественно в том элитном районе Фридрихштадт, в котором невероятно велика плотность лихорадочно производимой и потребляемой культуры, полагающей себя центром общественной жизни. Осаждаемый современной нуждой, омрачаемый песчаными бурями, но поддерживаемый эйфорией нового, созидательного, побуждаемый атмосферой деловитости и готовности к реализации новых проектов, здесь в салонах, театрах, издательствах, кафе и художественных мастерских возникает великий мир духа, в водоворот которого попадает молодой Гофман. Он надолго забывает о предстоящем ему третьем экзамене.

В Берлине царит ожидание перемен. После заключения Тильзитского мира 1795 года Пруссия придерживается нейтралитета и пребывает в стороне от военных бурь, которые Наполеон устраивает по всей Европе. Мир на внешних границах поощряет поколение, для которого Французская революция стала определяющим событием их юности, к активной деятельности внутри страны. В 1797 году умирает Фридрих Вильгельм II, король, на которого влияли ханжи и обскуранты Вёльнер и Бишофвердер и который своими цензурными постановлениями сильно затруднял культурную жизнь. Творческие люди облегченно вздохнули. От нового короля Фридриха Вильгельма III ждали больших свобод, тем более, что его супруга Луиза считалась прекраснодушной и граждански мыслящей женщиной. Все прославляли ее особую восприимчивость к искусству и полагали, что она будет открыта для всего нового, если только оно исходит от теплоты сердца и отмечено печатью смелости мысли. Настоящий культ королевы Луизы начинается сразу же после восшествия на престол ее супруга. Новалис приобрел известность своим собранием фрагментов *«Вера и любовь»,* которые превозносили королевскую чету, особенно Луизу, и были опубликованы в 1798 году в полуофициальных *«Анналах прусской монархии».* Новалис явно переборщил: «В наши времена свершились истинные чудеса пресуществления. Разве не превратился двор в одну семью, трон в святилище, королевское бракосочетание в вечный союз сердец?» Или: «Кто хочет воочию узреть и душевно обрести вечный мир, тот пусть приезжает в

Берлин и увидит королеву. Там каждый может наглядно убедиться, что вечный мир более всего любит сердечную правоту и только ею одной хочет быть навечно связан». Полемизируя с идеей управления бездушным государством, точно машиной, Новалис прославляет королеву как нежное воплощение государства, которое потому заставляет любить себя, что окружает своих граждан добродетелью, материнской любовью, верностью и пониманием.

Королевская чета была возмущена этим. Унгеру, издателю *«Анналов»*, из полицейского управления поступило указание «впредь не публиковать подобного вздора», а затем и строгое распоряжение «не печатать более ничего из подписанного именем Новалис».

Молодой Гофман также делает ставку на королеву Луизу. В 1799 году он посылает ей либретто и партитуру своего только что сочиненного зингшпиля *«Маска»* в надежде на то, что она порекомендует творение еще никому не известного автора директору театра Ифланду. Однако королева не считает нужным делать этого.

В Берлине в конце века заставляют говорить о себе «гении» нового поколения — братья Шлегели, Шлейермахер, Арним[24], Брентано, Тик. Они называют себя «романтиками», а собственные устремления — «романтическими». С 1798 по 1800 год в Берлине выходит их журнал *«Атенеум»*. И хотя им не удается прочно обосноваться на культурной сцене (их пьесы не идут в театре, а публика, как и прежде, читает Лафонтена или же, если возникает желание поднапрячь ум, Гёте и Шиллера), их воодушевленные и широковещательные выступления в салонах, равно как и их публикации, вызывают к себе интерес. Они — сверкающие всеми цветами радуги райские птицы сцены, на которой все еще царит чопорное (Николаи), сентиментальное (Ифланд, Коцебу) или возвышенное (Шиллер) умствование. Намеки, недомолвки и тайны в их сочинениях возбуждают любопытство. Ярость непонимания окружала романтиков в их берлинский период, однако она не могла поколебать их самосознания, скорее напротив. Своих рассерженных противников, вдоволь поломавших головы над их заковыристыми высказываниями, они язвили афоризмом: «Каждый необразованный человек является карикатурой на самого себя». Мало того что берлинцам то и дело застили глаза пыльные бури, так еще и эти «Диоскуры», как они себя называли, философствовали, пока у бедного читателя не темнело в глазах. Однако они не оставляли этого читателя безутешным: они давали ему для чтения сложную теорию «непостижимости» (Фридрих Шлегель).

Берлинские романтики не боялись полемики. Один из них, упомянутый Фридрих Шлегель, ради полемики и прибыл в Берлин. В Йене он не мог оставаться, рассорившись с Шиллером. Там он каждому, кто готов был слушать его, рассказывал, что со смеху от шиллеровского пафоса он едва не падает со стула. И публично он также задирал Шиллера. По поводу его стихотворения *«Достоинство женщины»* он иронизировал в 1796 году в своей рецензии: «И здесь изображение идеализировано, но только в обратном направлении — не вверх, а вниз, значительно ниже правды». Шиллер был оскорблен и бросил молодому человеку вызов в литературно-критических эпиграммах альманаха *«Ксении»,* который он издавал совместно с Гёте в 1796–1797 годах: «Давно вы пытаетесь нас уязвить, но всегда коварно и тайно. Вы требуете войны, так ведите же, наконец, открыто эту войну». Вообще говоря, *«Ксении»* обоих знаменитостей, задуманные ими в целях очищения национальной литературы, немало способствовали разжиганию полемического задора в литературных кругах. В этом отношении задиристые романтики были их даровитыми учениками.

На них нападали, и они отвечали нападением. В 1799 году Коцебу опубликовал сатирическую одноактовую пьесу *«Гиперборейский осел, или Современное образование».* В ней некий студент, забивший себе голову цитатами из *«Атенеума»* и *«Люцинды»* Шлегеля, возвращается домой, где этими свежеприобретенными сокровищами знаний доводит своих родных до белого каления. Патриархальные провинциалы, не в силах более терпеть это «жалкое создание», отправляют его в сумасшедший дом.

Несколько плоский юмор этой пьесы веселил берлинцев. Август Вильгельм Шлегель незамедлительно отреагировал на это собственной пьесой. Брентано и Тик написали пьесы в ответ на оба этих сочинения.

«Хамелеон», сатира, сочиненная неким Беком и направленная против романтиков, в 1800 году была даже инсценирована в театре. Тик потребовал снятия этой пьесы с репертуара, но безуспешно, после чего, собрав команду клакеров, попытался сорвать ее представление. В глазах своих противников молодые люди, группировавшиеся вокруг *«Атенеума»,* с моральной точки зрения заслуживали осуждения, поскольку эротическое наслаждение ставили выше супружеской верности; в политическом отношении они представлялись опасными, поскольку самореализация для них была важнее сохранения существующего порядка; их стремление высмеивать средствами искусства науку и религию представлялось беспутством, а

попытки защищать свои недоступные пониманию тексты — непростительной наглостью; они считались интриганами, поскольку ощущали себя единой группой и в таком качестве выступали, а также беспринципными людьми, поскольку без особых колебаний могли утверждать противоположное тому, что провозглашали при иных обстоятельствах.

Не представляется возможным доподлинно установить, как относился Гофман в свои первые два года жизни в Берлине к литературной шумихе вокруг романтиков. Однако Гофман общался с людьми, в кругу которых живо обсуждались литературные новинки и даже появлялись собственной персоной некоторые литературные знаменитости. У его дяди, советника Верховного трибунала, не лишенного чувства прекрасного, собиралось общество, пользовавшееся доброй репутацией. Еще большей предрасположенностью к изящным искусствам отличался друг и коллега дяди, советник Верховного трибунала Иоганн Зигфрид Майер. Минна, невеста Гофмана, дружила с его незамужними дочерями Эрнестиной и Каролиной. Вечера, которые устраивал любитель литературы Майер, помогли всем трем его дочерям, получившим будто бы «изысканное образование», найти мужей из литературной среды: Минна Майер в 1796 году вышла замуж за Карла Шпацира, Эрнестина Майер в 1801 году заполучила в мужья Августа Мальмана, редактора *«Газеты для элегантного мира»,* а Каролина Майер, также в 1801 году, стала женой Жана Поля. Гофман, таким образом, еще в свой первый берлинский период познакомился с Жаном Полем как с женихом подруги своей невесты. Литературная слава Жана Поля тогда находилась в самом зените, так что во время своего пребывания в Берлине в 1800/01 году он был нарасхват. «Девушки боготворили меня, — рассказывает он, — как прежде я боготворил их. Множество локонов стало моей добычей, и много их отдала моя собственная макушка, так что я мог бы жить благодаря тому, что растет на моем черепе, точно так же, как и тому, что находится под ним».

Жан Поль бывал и у Дёрферов. А поскольку он имел обыкновение приводить с собой и других известных людей, Гофман почти наверняка встречался и с прочими знаменитостями берлинской литературной сцены и имел возможность непосредственно наблюдать за их бурными литературными дебатами. Романтический прорыв тех лет оставил заметный след и в его собственном творчестве.

Романтики придали ироническому стилю литературное достоинство, которым он прежде не обладал в немецкой литературе. Гофман, который еще подростком знал толк в иронии

как жизненной тактике противостояния самонадеянным авторитетам, будучи писателем, стал использовать это романтическое возвышение литературной иронии.

Литературные сказки романтиков — Тика, Ваккенродера[25] и Новалиса — также вдохновляли Гофмана, хотя позднее он и был убежден в том, что своим *«Золотым горшком»* (1813), в котором действие протекает в сказочном и реальном времени, ступил на нехоженый путь.

Конгениальную разработку проблемы существования художника в буржуазном обществе, к которой он будет обращаться во многих своих произведениях, Гофман нашел в сочинении Ваккенродера и Тика *«Сердечные излияния монаха — любителя искусств»* (1797).

На него произвели впечатление и природная мистика Новалиса, и получившие широкое распространение в конце века спекуляции о «темных сторонах» человеческой жизни и природы. Франц фон Гольбейн сообщает, что Гофман как раз проводил в гостиной Дёрферов физический опыт по «вызову духов», когда внезапно появился «действительно великий дух» — Жан Поль, собиравшийся представить Дёрферам свою невесту.

От Гольбейна же узнаем мы, что Гофман очень быстро получил доступ на берлинскую театральную сцену. Гольбейн, на три года моложе Гофмана, рослый, статный человек, оставил свою карьеру императорско-королевского чиновника по проведению лотерей, чтобы посвятить себя игре на гитаре и пению. Под именем Франческо Фонтано он дебютировал поздней осенью 1798 года на концерте в Берлине. Гитара была тогда на севере Германии в новинку, и выступление Гольбейна сделало ее популярной. После концерта Гофман заговорил с ним, и так завязалась их дружба. Она оказалась очень полезной для Гольбейна, поскольку Гофман не только обладал «гораздо более правильным мировоззрением», был остроумен и музыкально образован, но и имел хорошие связи. «Благодаря ему, — рассказывает Гольбейн, — я свел знакомство с Ифландом, Флекком и капельмейстером Ансельмом Вебером, которые в один голос давали мне совет реализовать на сцене мой певческий талант, мою личность». Гольбейн несколько преувеличивает. Во всяком случае, с директором театра Ифландом у Гофмана тогда еще не было личного контакта. С отдельными же актерами и, возможно, также с капельмейстером Бернгардом Ансельмом Вебером, о котором он пренебрежительно отзовется в *«Кавалере Глюке»,* Гофман общался уже в первые месяцы своего пребывания в Берлине.

Новый приятель Гофмана Гольбейн поначалу не снискал в

Берлине успеха. Ифланд предложил ему лишь место в хоре, поэтому спустя год он покинул Берлин. В 1802 году он женился в Бреслау на графине Лихтенау, бывшей Вильгельмине Энке, знаменитой фаворитке покойного Фридриха Вильгельма II, которая была на 25 лет старше его. Прямо в день смерти короля Лихтенау была арестована, а все ее имущество и имения, полученные ею в подарок от любовника, были конфискованы. Фридрих Вильгельм III в 1798 году отправил ее в изгнание в Глогау, где Гофман и познакомился с ней. «Какая помесь величия и низости», — отзывался он в письме Гиппелю от 30 июня 1798 года об этой женщине, бывавшей в доме его дяди. В 1800 году она вновь обрела свободу, вернула себе мебель и украшения и стала получать приличную пенсию. Таким образом, для юного Гольбейна она была неплохой партией. Гофман же изображал приключения своего нового приятеля как похождения хромого беса из одноименного романа Лесажа[26]. Впрочем, в 1806 году Гольбейн покинул графиню и отправился по городам и весям с актрисой Марией Реннер. Лишь в 1810 году Гольбейн и Гофман вновь встретятся, на сей раз в Бамберге.

Но возвратимся в Берлин. Гофман ищет сближения с театральным миром, чем и объясняется его дружба с Гольбейном. Он окунается в водоворот театральных страстей, бушевавших тогда в Берлине. В 1796 году знаменитый актер и драматург Август Вильгельм Ифланд был назначен директором Королевского Национального театра. С его именем связана блестящая эпоха этого театра. В его труппе выступали лучшие артисты и певцы Германии: исполнители Маттауш, Бешорт и Флекк и исполнительницы Унцельман и Шикк. Особый ажиотаж царил вокруг Маттауша. Рассказывали, что дамы вырезали его имя из театральных билетов и, размешав бумагу в кофе, глотали ее, чтобы таким способом сблизиться со своим кумиром.

Флекк особенно был хорош, когда изображал героические страсти и романтические чувства. Он блистал в ролях Валленштейна, а также Карла Моора из *«Разбойников»* Шиллера. Берлинская публика не могла наглядеться и на Унцельман в роли шекспировской Офелии, тогда как Бешорт воплощал образы Гамлета и других персонажей, предающихся мрачному самоуглублению. Шекспир, Шиллер и Лессинг были единственными классиками, сумевшими удержаться в репертуаре, в котором доминировали рассчитанные на сценический эффект пьесы Ифланда и Коцебу. Так было в Берлине, так было и в других городах — даже Веймар не являлся исключением. Гёте не считался сценичным автором. Его *«Ифигения»* выдержала в Берлине до конца века лишь два представления, а *«Эгмонт»*

казался политически робкому Ифланду «слишком горячим материалом» из-за представленной в нем казни знатных особ и слишком бурных народных сцен. Несмотря на свое восторженное отношение к Шиллеру, Ифланд не отважился поставить на сцене его *«Лагерь Валленштейна».* Автору он объяснил это следующим образом: «Мне и многим видным людям представлялось и представляется рискованным в военизированном государстве давать пьесу, в которой об армии говорятся столь верные вещи столь увлекательным языком». Собственные пьесы Ифланда, его постановочный стиль и его исполнительское искусство отличались своеобразным психологическим натурализмом. Он ценил умеренную естественность, психологическую достоверность и близость к реальной среде. В этих своих предпочтениях он был созвучен желаниям публики, любившей переживать в театре прозу повседневной жизни лишь в слегка приукрашенном виде, а потому предпочитавшей пьесы, выходившие из творческой мастерской Коцебу. Ифланд требовал исполнять стихи как прозу и был противником патетической декламации. По этой причине Шиллер не принимал берлинский театральный стиль. В 1801 году он писал Кернеру об Унцельман в роли Марии Стюарт: «Пристрастие к любезной ее сердцу естественности всецело владеет ею, ее манера исполнения приближается к разговорному тону, и все в ее устах кажется мне слишком реальным. Такова школа Ифланда и, вероятно, таков господствующий в Берлине тон».

Тяготевшая к естественности школа Ифланда была весьма благоприятна и для развивавшегося в то время в противовес большой итальянской опере немецкого зингшпиля, с нараставшим успехом шедшего в Национальном театре. Зингшпиль, как понимал и сочинял его влиятельный в Берлине придворный капельмейстер Рейхардт, также должен быть «естественным». Никаких манерных речитативов, никаких напыщенных арий в стиле бельканто, никаких оторванных от реальности историй о честолюбцах, готовых ради славы на преступление. А вместо этого — сельские идиллии, жанровые сценки из буржуазной жизни, простые, но «глубоко» воспринимаемые чувства, песенные формы выражения. Громкие звуки должны не выставлять напоказ виртуозность исполнения, а выражать страсти. Зингшпили Рейхардта, в том числе и сочиненные на либретто Гёте, такие как *«Клодин из Виллы Беллы»* и *«Эрвин и Эльмира»,* часто шли на сцене. Настоящим рекордсменом по кассовым сборам стал зингшпиль *«Джери и Бэтели»* по либретто Гёте. В 1801 году рецензент писал: «Никогда еще не видали, чтобы берлинская публика была увлечена сильнее

и аплодировала громче».

Популярность зингшпиля сделала публику восприимчивой и к новому оперному стилю Глюка и Моцарта. Зрительским вкусам отвечали хорошо отработанное действие, психологизм музыкального выражения, музыкальная проработка центральных образов, песенные элементы, реализм постановки и оформления. В 1795 году в Национальном театре впервые давали *«Ифигению в Тавриде»* Глюка[27]. Даже принц Генрих, любитель феерических итальянских опер, почтил представление своим присутствием, чтобы, как он выразился, «вдоволь посмеяться». Однако под конец и он разделил восторг публики.

Оперы Моцарта в начале девяностых годов начинают свое триумфальное шествие. Гофман имел в Берлине возможность достаточно хорошо познакомиться с его творчеством. Все великие оперы венского мастера были в репертуаре Национального театра. *«Волшебная флейта»* пережила в 1802 году свое сотое представление. Однако на Гофмана производили впечатление и великие итальянские оперы, которые шли исключительно в Королевском оперном театре. В Берлине он впервые познакомился с ними. 24 января 1799 года он писал Гиппелю: «Ты не можешь, например, иметь представление о великой итальянской опере. Волшебство шедевров Вероны, небесная музыка — все объединяется в прекрасное целое, которое, несомненно, не оставило бы тебя безучастным».

«Великими» в итальянских операх были прежде всего постановка, костюмы, декорации, виртуозность исполнения партий и не в последнюю очередь публика. Вечер в опере служил для придворного общества блестящей возможностью показать себя. Буржуазная публика вплоть до конца XVIII века туда не допускалась. Плата за вход не взималась — двери в оперу открывали сословная принадлежность или специальное приглашение. Постановщики не стремились к внутреннему художественному единству, главное, чтобы солисты имели возможность продемонстрировать свое искусство бельканто, виртуозное владение голосом. Оркестр имел второстепенное значение. Иногда включали даже арии из других опер, дабы польстить слуху тех или иных высочайших особ. Фридрих Великий, как известно, с презрением относившийся ко всему немецкому в искусстве и литературе, возвысил в Берлине итальянскую оперу, дабы не уступать великим европейским дворам. Немецких певцов и певиц ангажировали крайне редко, поскольку Фридрих был нелестного мнения о них. Как-то раз он сказал: «Увольте меня от этого, по мне так пусть лучше лошадь проржет арию, чем иметь в моей опере немку примадонной».

Примадонн выписывали из Италии. Однажды Фридрих заключил контракт со знаменитой певицей и танцовщицей Барбариной из Венеции. Однако Барбарина нашла более выгодное предложение и осталась в Венеции. Тогда Фридрих, недолго думая, велел арестовать в качестве заложника поверенного в делах Венеции в Берлине и держал его под стражей до тех пор, пока Венеция не выдала Барбарину под охраной и в закрытой карете. Венецианец обрел свободу, а Барбарина стала услаждать придворное общество. Спустя несколько лет любовник тайком увел ее из Берлина, после чего она блистала в других европейских столицах. В 1799 году этот земной ангел эпохи рококо, к тому времени ставшая уже графиней Кампанини, скончалась в весьма преклонном возрасте — и не в Париже или Лондоне, а в Глогау. Гофман вполне мог познакомиться с нею. Быть может, именно так и произошло.

В конце века престиж итальянской оперы упал. Культурную жизнь определял буржуазный вкус. 5 августа 1789 года, в год Французской революции, в Берлинской опере впервые пели на немецком языке и впервые вход был открыт для простой публики. Давали ораторию *«Иов»* Диттерсдорфа, сочиненную в духе буржуазно-религиозного сентиментализма. Это событие имело символический смысл. Феодальная опера более не могла конкурировать с буржуазным национальным театром. В том числе и потому, что в ней давались представления только во время зимнего сезона (с ноября по февраль). Немецкие оперные певцы стремились получить ангажемент в драматическом театре. Они уже не желали мириться с предпочтением, отдававшимся итальянцам. Чтобы зал был полон, порой приходилось приказывать офицерам посещать оперу. По этой причине в зале было не менее шумно, чем на сцене, а поскольку в партере тогда еще не были предусмотрены сидячие места, все мероприятие зачастую приобретало характер вечеринки, на которой гости непринужденно беседовали, прогуливаясь по комнате или собираясь в группы.

После смерти Фридриха Вильгельма II в 1797 году опера на некоторое время была закрыта. В зимний сезон 1798/99 года, в первый год жизни Гофмана в Берлине, опять стали давать представления. В репертуаре были оперы Ригини. Юному Гофману, для которого все это было внове, они понравились. Однако *«Всеобщая музыкальная газета»,* рецензии для которой впоследствии будет писать и Гофман, опубликовала разгромный отзыв. Вскоре и Гофман разочаруется в традиционной итальянской опере.

Гофман как художник, как композитор и как писатель все еще

прозябал в безвестности. Он еще не создал произведения, которое бы нашло широкий отклик, а потому скромно принимается за учебу, начинает все сначала. Как литератор он упражняется в описаниях (путевой дневник), вместо того чтобы сочинять самому (как это он попытался сделать в своих первых двух романах); в живописи занимается этюдами, «словно начинающий», а сочинению музыки учится у капельмейстера Рейхардта, который радушно принял своего земляка. Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814), сын кёнигсбергского городского музыканта, музыкальный вундеркинд, пользовавшийся покровительством графа Кейзерлинга, слывшего большим меценатом, сумел выбиться в композиторы и виолончелисты при Фридрихе Великом. Он даже стал придворным капельмейстером.

Рейхардт не скрывал своего восхищения Французской революцией. Из-за своего «республиканизма» он в 1794 году лишился должности. «После этого Рейхардт с яростью и негодованием кинулся в революцию», — писал Гёте в своих *«Анналах»* в 1795 году. В *«Ксениях»* Шиллер и Гёте весьма пренебрежительно отзывались об этом мятежном человеке, издававшем в те годы и литературно-политические журналы *(«Лицей», «Германия»)*. Они уличали его в литературной некомпетентности, порицали за низкопоклонство, упрекали в том, что он берет деньги у двора, который тут же подвергает политическим нападкам, называли его интриганом; раздражал их и успех, которым пользовался Рейхардт у женщин. Рейхардт удостоился почти такого же количества двустиший, как и Николаи, другой объект нападок веймарских олимпийцев. Эта кампания обратила на себя внимание, и хорошо отзываться о Рейхардте стало дурным тоном. Однако у него нашлись и защитники. Среди них — Кант и Жан Поль. «Ужасно прискорбно для моего сердца, — писал последний, — что Гёте мог ранить столь близкого мне человека, как добрый Рейхардт». Жан Поль был в числе гостей в имении Гибихенштейн, где Рейхардт привечал под своим крылом молодых романтиков. Тик, братья Шлегели, Новалис и Фихте также бывали там, но они не сохранили чувства благодарности по отношению к тому, кто оказывал им гостеприимство. Фридрих Шлегель, которому Рейхардт обеспечил его первое публицистическое выступление, присоединился к общему хору хулителей, назвав Рейхардта «суетным экс-капельмейстером».

Рейхардту пришлось бороться за свою репутацию и искать средства к существованию. Нашлись люди при дворе, особенно женщины, которые замолвили за него словечко, и в 1797 году он вновь получил должность, правда, уже не придворного

капельмейстера, а управляющего солеварнями в Шёнбеке близ Галле. Его обязанностью было организовать сбыт соли во Франконию, с чем он блестяще справился. Впрочем, работа не отнимала всех его сил и времени, и в зимний сезон он регулярно появлялся в Берлине, устраивая там концерты, участвуя в публицистической борьбе за «дероманизацию» музыкальной жизни и давая королеве Луизе уроки пения. Однако к дирижерскому пульту придворной оперы управляющего солеварнями не допускали, хотя с 1798 года ему вновь предоставили право именоваться «капельмейстером».

Учеником этого скандально знаменитого человека и стал Гофман. Его не отпугнули ни республиканские пристрастия учителя, ни кампания, развязанная против него. Он продолжал относиться к Рейнхардту с величайшим уважением. В автобиографических заметках Гофман называет его, наряду с соборным органистом Подбельским, своим главным музыкальным учителем. Правда, при этом он видит и ограниченность Рейхардта. В 1814 году Гофман писал: «Если порой мастеру что-то и не удавалось, то происходило это, вероятно, оттого, что его приобретенные эстетические представления о внешней форме отдавали приоритет разуму, который слишком склонен к обузданию фантазии, а она, разрывая все оковы, должна парить в смелом полете и неосознанно вдохновенно касаться струн, звуки которых, доносясь из вышних, чудесных сфер, находят отклик в наших душах».

Гофман здесь кратко формулирует свой собственный эстетический принцип: разум не должен сковывать фантазию.

Сам он намеревается выйти за те пределы, положенные разумом, которые сковали его учителя. Однако в свои первые берлинские годы он еще не идет столь далеко, ему еще недостает сил для «смелого полета».

В 1799 году Гофман сочиняет несколько песен для гитары и пишет зингшпиль *«Маска».* Замысел этих произведений обнаруживает мало смелости. Скорее они продиктованы трезвым расчетом. Гофман надеется, воспользовавшись сиюминутной конъюнктурой, создать себе имя. Песни для гитары он отправляет музыкальному издателю Гертелю в Лейпциг, дав в сопроводительном письме следующее пояснение: «Во всех музыкальных магазинах есть спрос на произведения для испанской *гитары* — инструмента, который теперь, хотя бы и ради того, чтобы отдать дань моде, берет в руки каждая дама, каждый кавалер, соблюдающий правила хорошего тона» (14 сентября 1799). Однако у Гертеля, видимо, не было спроса на подобного рода сочинения, поскольку он отказался издавать их.

Не лучше обстоят у Гофмана и дела с зингшпилем. И в этом случае он полагает, что вкусы публики на его стороне, однако Ифланд даже не удостоил ответом безвестного в театральном мире автора. Лишь после специального запроса ему возвратили в 1804 году либретто и партитуру. На письме Гофмана Ифланд оставил заметку: «Разыскать и вежливо возвратить».

В своем зингшпиле *«Маска»* Гофман частично выходит за рамки, установленные правилами жанра. Не идиллия, не природа и не веселая, кокетливая любовная игра стоят на переднем плане — он использует мотив леденящих душу романтических сюжетов. Рануччо, искатель любовных приключений, которого сопровождает неуклюже-хитроватый слуга, покинул очередную пассию, и за это его преследует мстительный дух, «маска». Рануччо влюбляется в Манандану, дочь греческого купца, однако та не отвечает ему взаимностью. Это дает Гофману возможность вложить в уста Рануччо слова, рожденные его собственной любовной драмой, пережитой в Глогау: «Да, я — безумец, мятущийся против судьбы, против природы, в бессильной ярости грызущий оковы, которыми опутал меня злой рок».

В подобного рода проявлениях экзистенциального страха уже просматривается будущий Гофман — Гофман *«Эликсиров сатаны».* Однако это не слишком подходило для принятой атмосферы зингшпиля. Оковы, не позволяющие Рануччо сблизиться с Мананданой, действуют, как впоследствии выясняется, благотворно, ибо они уберегли героя от инцеста. В финале пьесы выясняется, что Манандана является сестрой Рануччо. В конце концов все устраивается наилучшим образом, поскольку за зловещей маской скрывается покинутая возлюбленная, прощающая неверного любовника, когда в нем вновь пробуждается чувство к ней. Гофман и сам придавал этому зингшпилю мало значения. Он быстро забыл о нем и лишь спустя четыре года вспомнил и затребовал обратно текст и партитуру.

Гофман, прибывший в Берлин с намерением как можно скорее закончить свое юридическое образование, лишь в марте 1800 года сдает третий экзамен на должность. Виной столь значительной задержки опять стала его страсть к искусству, совершенно завладевшая им в богатом событиями и соблазнами Берлине. Лишь после того как был закончен и отправлен в театр зингшпиль, Гофман вместе с Гиппелем, на несколько дней прибывшим в Берлин, чтобы также сдать здесь третий экзамен, начинает готовиться к экзамену и сдает его с оценкой «превосходно». В мае он получает назначение на должность асессора в суде Познани — еще один шаг в направлении «хлебного дерева», обрести которое он, правда, надеялся в

Берлине.

В начале нового столетия Гофман покидает Берлин, что совпадает также с началом новой эпохи в его жизни. Со всей определенностью следует сказать, что лишь теперь Гофман становится взрослым, ибо лишь теперь он выходит за пределы опекающей и контролирующей его семьи. Другие в его возрасте давно уже самостоятельно пробиваются в жизни. Он же и в свои студенческие годы, и позднее жил в семье, оставался под семейным присмотром и в Глогау, и в Берлине. Обручение с Минной еще более усилило его привязанность к родственному окружению. И если бы он и вправду получил, как того хотел, назначение в Берлине, то, вероятнее всего, уже никогда не вырвался бы из-под опеки дядюшек и тетушек. Хотел он того или нет, но благодаря своему отъезду в Познань он вырвался на волю, встал на ноги.

Гофман отчетливо сознавал переломный характер этого события. Позднее, в письме Гиппелю (25 января 1803), он признавался, что до переезда в Познань «фантазия» была для него причиной «ада и рая», теперь же он вынужден следовать «железному требованию действительности». До Познани, как ему представляется, душевное смятение было подобно «лирическому донкихотству», теперь же оно обретает оттенок серьезности — яркий или, может быть, серый.

К тому времени, когда в июне 1800 года Гофман отправлялся в Познань, он уже два с половиной года был обручен с Минной. Почти все это время он жил с ней под одной крышей и относился к ней как к одному из членов семьи. Минна была неотъемлемой составной частью того мира Дёрферов, который он покидал, отправляясь в Познань. Разлука с невестой его мало печалила. Если для сравнения вспомнить о его мучительном расставании с Дорой, то станет ясно: он не любил свою кузину. Не случайно, что он не упоминает о ней в своих письмах берлинского периода.

С Минной он обручился перед отъездом из Глогау, поскольку нуждался в успокоении и своего рода компенсации: в успокоении — дабы укрепиться в собственном решении наконец-то всерьез и со всей энергией пробиваться вперед по нелюбимой стезе юриспруденции; в компенсации — за любовные страдания, причиненные ему романом с Дорой. Теперь давняя любовная печаль позади, и потому он не нуждается более в компенсации, а служебная карьера, которую он начинает, пока что удовлетворяет его потребность в «солидности». Не успокоение, а развлечения требуются ему, но для этого Минна не годится. Она — по крайней мере в глазах Гофмана — предназначена на роль образцовой супруги чиновника, а свежеиспеченный асессор в настоящее

время не склонен подвергать «очиновничиванию» свою любовную жизнь.

Правда, все это не означает, что Гофман уже ко времени отъезда из Берлина готов был порвать с Минной. Еще поздним летом 1800 года он писал своим кёнигсбергским родственникам о намерении жениться. Однако при этом он не предпринимает ничего для реализации своего намерения. Он остается пассивен, словно бы желая, чтобы само развитие событий привело его к окончательному решению. Спустя полтора года, когда он получит должность правительственного советника с твердым окладом, позволяющим ему завести семью, он, наконец, примет решение — и не в пользу Минны.

Гофман отправляется в Познань с таким чувством, словно его жизнь по-настоящему еще и не начиналась. Что касается любви, то Дора была для него уже невозможна, а Минна представлялась чем-то пресным и слишком обычным. Можно сказать, любви у него еще не было. И он надеется, что вся жизнь впереди. Точно так же и в отношении искусства, в котором он до сих пор так мало достиг. Берлинские юные гении — братья Шлегели, Тик, Брентано — немногим старше его, а уже наделали столько шума. О них говорят, а о нем, естественно, нет. Он не имеет имени, он пробует, учится, даже создает кое-что, однако не находит ни малейшего отклика у публики. Но что хуже всего — собственные произведения не убеждают и его самого. Иначе как могло случиться, что он на несколько лет просто забыл о своем зингшпиле!

Гофман, в отличие, например, от Шопенгауэра, не был настолько уверен в своей гениальности, чтобы возлагать на других вину за собственное непризнание. Подобной самоуверенности у него нет и никогда не будет. В юные годы считавшийся почти что музыкальным вундеркиндом и уже положивший в стол два романа собственного сочинения, он задержался в развитии. Очевидно, ему необходимо было пережить социальный крах (потерю должности в Варшаве в 1806 году, безработицу, голодную зиму 1807 года в Берлине), чтобы прорвались наружу его творческие силы, чтобы он смог убедить в собственной состоятельности и самого себя, и других.

Глава восьмая
ОПОРА НА СОБСТВЕННЫЕ СИЛЫ

В июне 1800 года Гофман в сопровождении Гиппеля, который вскоре возвратился в свое имение, прибыл в Познань и поселился на квартире в доме типографа Деккера на Вильгельмштрассе.

После второго раздела Польши в 1793 году провинция и город Познань отошли к Пруссии. Город населяли преимущественно поляки. Прусское управление воспринималось как оккупационный режим.

Познань — один из старейших городов Польши. С X века он являлся центром значительного епископства. В путевых заметках тех лет непременно отмечается впечатляющий вечерний колокольный звон более чем двадцати церквей. Для протестантов пруссаков это католическое колокольное благочестие уже само по себе было вызовом.

До 1296 года Познань являлась резиденцией польских герцогов, приглашавших в город немецких купцов и ремесленников. Западная часть города и была построена немецкими переселенцами. До перехода города под власть Пруссии здесь действовало старинное Магдебургское право. В позднее Средневековье Познань входила в состав Ганзы. Добротные дома бюргеров напоминали об этом периоде процветания. Однако с начала XVIII века город утратил свое значение. Если верить свидетельствам современников, то Познань к моменту перехода под власть Пруссии находилась в полном упадке: обветшавшие, опустевшие дома и немощеные, не проходимые после дождя улицы определяли облик города. Рассказы о том, что в подвалах некоторых домов догнивали человеческие останки, видимо, относились к числу зловредных слухов, получивших тогда распространение.

Немцы в Познани старались, как правило, держаться друг друга. В первую очередь это касалось прусских чиновников и офицеров. Они составляли замкнутую группу со своими привычками и развлечениями. Правда, в отношениях между чиновниками и военными наблюдалась напряженность, которая, как мы увидим далее, сыграет роковую роль в жизни Гофмана.

Большинство чиновников и офицеров считали свое пребывание в Познани временным. Многие из них еще не были женаты или жили в разлуке со своими семьями и потому чувствовали себя свободнее, могли многое позволить себе, особенно в отношении польского населения. Представители

господствующей нации смотрят на окружающее не только как на источник угрозы, но и с любопытством. С позиции мнимого превосходства можно позволить себе пуститься во все тяжкие. Нравы в Польше были менее строги, чем в Германии, и этим пользовались новые хозяева страны. Собираясь в компании, они предпринимали «завоевательные походы». Хитциг, с которым позднее сдружился Гофман, сообщает: «Поступление на службу в бывшие польские провинции для каждого молодого человека не слишком строгих правил таило в себе большую угрозу, поскольку он спешил тогда изведать в жизни всего… Этому способствовали обычаи страны, согласно которым ты вынужден пить везде, куда бы ни ступила твоя нога, и притом пить крепчайшее венгерское вино, без которого не обходится ни один поляк… вольность нравов и даже очарование польских женщин и т. д.». В «этом водовороте», продолжает Хитциг, было очень трудно «удержаться». Гофману, во всяком случае, это не удалось.

И действительно, Гофман, оглядываясь назад, признается своему другу Гиппелю: «Борьба противоречивых чувств, намерений и т. п. уже несколько месяцев бушевала внутри меня — я хотел одурманить себя и стал тем, кого школьные наставники, проповедники, дядюшки и тетушки называют распутниками. Ты знаешь, что излишества достигают своей высшей цели только тогда, когда им предаются преднамеренно, и так было со мной» (25 января 1803).

Противоречивые чувства, которые он хотел заглушить в себе, касались Минны, предстоявшей женитьбы и вынужденной необходимости разрываться между службой и искусством. Остается неясным, какого рода были «излишества», в которых он укоряет себя. Скорее всего, имелись в виду обычные прегрешения — пьянство и женщины. Гиппель, встретив своего друга осенью 1801 года в Кёнигсберге, почувствовал отвращение к тому, как Гофман смаковал непристойности. Он открыл происшедшие в друге перемены, проявлявшиеся в его предрасположенности ко всему пошлому и особенно непристойному. Гиппель писал свои заметки уже после смерти Гофмана, когда стали распространяться слухи, что тот умер якобы от сифилиса. Именно это и имел в виду Гиппель: «Я думаю, что мы не ошибались, когда искали в этом периоде (жизни в Познани. — *Р. С.*)… зачатки его стремительной физической деградации». Сегодня мы уже не в состоянии проверить, сколь верным было это суждение. Достоверно лишь то, что годы жизни в Познани дали Гофману, до тех пор жившему под постоянным надзором, возможность почувствовать большую свободу. В компании с другими асессорами и советниками, которые не менее были склонны

перейти через край дозволенного (он называл эту компанию «чрезвычайно веселым братством»), Гофман в полной мере использовал представившуюся возможность. Впрочем, к числу его приятелей в Познани принадлежал и книготорговец Кюн, издававший порнографическую литературу, в том числе роман *«Сестра Моника»,* авторство которого одно время приписывали Гофману.

Однако совсем без присмотра Гофман не оставался и в Познани. Его соседом по дому был правительственный советник Иоганн Людвиг Шварц, на семнадцать лет старше его, который вместе со своей женой и ее сестрой взял на себя заботы о молодом асессоре. Он избрал в отношениях с Гофманом роль отца, хотя, будучи столь же остроумным человеком, сочинителем и любителем музыки, скорее являлся его другом.

Уже после нескольких недель знакомства они задумали совместно написать зингшпиль, причем Гофман должен был сочинить музыку, а Шварц — либретто. Из этого ничего не вышло, зато они реализовали другой проект — *«Кантату на празднование нового столетия»,* которая и была исполнена 31 декабря 1800 года в познаньской «ресурсе». *«Зюдпройсише цайтунг»* с похвалой отзывалась о «чудесной музыке», сочиненной «правительственным асессором Гофманом». На текст Шварца, в котором прославлялась Пруссия, Гофман сочинил героическую музыку. Одаренные певческими задатками чиновники вместе с супругами пели на мелодию Гофмана: «Фридрих Вильгельм на престоле! О, светлая надежда! Слава!» Королева, получившая партитуру и либретто, ответила благосклонным письмом, которое Шварц смог использовать вместо паспорта при пересечении границы.

Хотя Гофман все еще ничего не знал о судьбе своей *«Маски»,* лежавшей в Берлине у Ифланда, он в 1801 году вновь принялся за сочинение зингшпиля. Для Шварца как либреттиста эта работа, видимо, оказалась не под силу, поэтому Гофман, без ложной скромности, взял в качестве либретто сочинение Гёте *«Шутка, хитрость и месть».*

Он урезал эту непритязательную, написанную в стиле комедии дель арте вещицу до одной трети ее первоначального объема и быстренько сочинил к ней музыку. Текст и партитуру он послал весной 1801 года в Берлин, и Рейхардт дал на них благоприятный отзыв. То ли через него, то ли через невесту Минну произведение попало в руки к Жану Полю, изъявившему готовность передать его с соответствующими рекомендациями Гёте. Гёте, очевидно, никак не отреагировал, хотя Жан Поль в сентябре 1801 года еще раз напомнил ему о произведении

«молодого пылкого автора». Видимо, Гофман каким-то образом получил партитуру и либретто обратно, поскольку осенью 1801 года постановка зингшпиля была неоднократно представлена в Познани театральной труппой Дёббелина. Для Гофмана это был успех — как-никак впервые профессиональная труппа давала спектакль по его произведению.

Текст и музыка этого зингшпиля не сохранились. Партитура, очевидно, сгорела еще при жизни Гофмана, о чем он сожалел в поздние годы, будучи высокого мнения о своем раннем произведении. В рецензии 1813 года на увертюру Бетховена *«Эгмонт»* он упоминает этот зингшпиль, причем в весьма примечательной связи — высказывая критические суждения по поводу того, что на произведения столь великого поэта, как Гёте, зачастую пишут музыку посредственные композиторы. В качестве исключения он упоминает зингшпиль *«Шутка, хитрость и месть»,* правда, не называя себя как автора музыки.

И все же чувство авторского удовлетворения, испытанное им после постановки в Познани, не могло компенсировать того ощущения внутреннего разлада, которое нарастало к концу года. Дав брачное обещание, он чувствовал себя морально связанным и вместе с тем все отчетливее сознавал, что не любит Минну и не хочет вести ту размеренную жизнь чиновника, которую прочили ему Минна и ее родня.

Оглядываясь назад, он называет эти недели пережитого кризиса, когда он мучительно шел к принятию решения о расторжении помолвки, поучительным биографическим эпизодом «для тех, кто полагает, что любит и любим, и намеревается вступить в священное состояние брака» (из письма Гиппелю, весна 1803 года). Минна становилась для него обузой еще и по той причине, что в начале 1802 года в его сердце зарождалась новая любовь. В доме правительственного советника Шварца бывали дочери отставного секретаря познаньского магистрата Михаэля Рорера. Одна из них уже была замужем за следователем Готвальдом, знакомым Гофмана, а другая, необычайно красивая Марианна Текла Михаэлина, или Миша, как стал называть ее Гофман, еще не связала себя брачными узами. Рореры были поляками, и Марианна Текла говорила на ломаном немецком языке. Это была 23-летняя девушка «хорошего телосложения, среднего роста, с темно-каштановыми волосами и темно-голубыми глазами» — так ее описывал Гофман своему другу Гиппелю в письме весной 1803 года, не забыв приврать, что она — дочь бывшего бургомистра. Весьма примечательная попытка со стороны Гофмана повысить в глазах друга собственный социальный статус!

Гофман влюбился в Мишу, однако о браке даже не помышлял. Как сообщает Хитциг, Гофман сам рассказывал ему, «что его будущая жена сначала привлекла его тем, что уже была почти обручена с другим человеком, от которого он ее увел». Схожие воспоминания имеются и в *«Записках»* Шварца от 1828 года. Он пишет, что Гофман тогда «был влюблен в свою будущую жену, польскую красавицу Михаэлину Рорер, однако при этом был бы не прочь обладать красивой девушкой, не связывая себя узами брака. Между тем моя Дорис и ее сестра взяли ее под свою защиту, так что вся эта история сделалась достойной настоящего романа, и дорога Гофмана к достижению цели в конце концов пролегла через церковь, сколь бы он ни старался пробираться окольными путями». Этот «настоящий роман» Гофман собирался в 1820 году написать сам, придумав ему название *«Предсвадебный медовый месяц Якобуса Шнельпфеффера».* Он должен был стать, как однажды заметил Гофман, его лучшим произведением, однако работа в апелляционном суде и другие писательские замыслы не позволили ему осуществить задуманное.

«Предсвадебный медовый месяц» начался весной 1802 года. В конце февраля того года Гофман узнал, что в скором времени состоится назначение его на должность правительственного советника суда в Познани. Главный канцлер Гольдберг в Берлине одобрил это назначение. Очевидно, влиятельный берлинский дядюшка Гофмана извлек из своей дружбы с Гольдбергом пользу и для племянника. Ситуация складывалась таким образом, что нельзя было долее откладывать принятие решения: правительственный советник с окладом в 800 рейхсталеров мог считаться достойным женихом и в зажиточной буржуазной среде, так что у Гофмана теперь уже не было убедительной причины и дальше тянуть со свадьбой. Ему надо было решаться.

В начале марта 1802 года он обращается в письме к Минне Дёрфер с просьбой считать их помолвку расторгнутой. Это решение далось ему очень нелегко, ибо он, естественно, не мог не предвидеть, что все его родственники обрушат на него свои проклятия. Вместе с тем он ощущал и «разлад с самим собой» (письмо Гиппелю от 25 января 1803 года). У него была причина упрекать самого себя в том, что из-за собственной боязни принять решение он так долго понапрасну обнадеживал Минну. По меркам того времени, за четыре года, прошедшие с момента обручения, она превратилась в «старую деву». И действительно, Минна так и не выйдет замуж.

Гофман пытался оправдаться перед Гиппелем, моральное суждение которого так много значило для него: «Если бы я писал эту автобиографию с добросовестностью Руссо, намеревавшегося

предстать перед судом вечности со своей *„Исповедью“* под мышкой, то Минна Дёрфер дружески протянула бы мне руку — не для примирения, нет, ибо я был безвинен, когда все проклинали и бранили меня за неверность. С большим усилием я разорвал отношения, которые сделали бы несчастными и ее, и меня» (весна 1803). Гофман, несомненно, прав, только осознать это следовало бы значительно раньше. Однако ему потребовалось сначала стать правительственным советником и найти другую женщину, прежде чем прийти к подобному осознанию.

В то время, когда принималось столь трудное решение (февраль — март 1802 года), у Гофмана еще нашлось настроение и желание принять участие в карнавальном розыгрыше. Для него это имело самые серьезные последствия — и вот еще один пример того, как он, будучи не в ладу с самим собой, в горестные минуты жизни мог безудержно предаваться сатире и шуткам. Во время карнавального бала-маскарада прусской колонии в Познани, растянувшегося на три вечера, произошел громкий скандал. Уже в первый вечер, 28 февраля 1802 года, появились в масках продавцы карикатур, в которых была отражена *chronique scandaleuse*[28] Познани. Каждый смеялся, но лишь до тех пор, пока не замечал, что и над ним тоже смеются. Продавцы картинок постарались, чтобы никто не получил сразу же в руки карикатуру на самого себя. В карикатурах высмеивались высокопоставленные особы города. Не составляло никакого труда узнать генерал-майора фон Застрова, который созывал гостей на свои эксклюзивные вечерние посиделки, выстукивая барабанную дробь чайной ложкой, или его супругу, изображенную в виде танцовщицы на чрезмерно высоких каблуках в окружении зрителей, у которых от скуки вытянулись лица. Сухопарый председатель Палаты военных и домениальных имуществ карикатурно изображался как импозантный генерал Кюстин, которого революция, как известно, отправила на гильотину. На другой карикатуре инвалиды несли в корзине на бал молодцеватых офицеров. Можно было также видеть, как почтенные члены юнкерских семейств наперегонки бегут в долговую тюрьму.

Как только в руки генерал-майора фон Застрова попала карикатура на него самого, веселье тут же прекратилось. Он отдал приказ схватить торговцев картинками, но тех и след уже простыл. Им, однако, хватило смелости появиться и на следующий вечер, чтобы раздать гостям длинные носы из папье-маше. И на сей раз им удалось благополучно избежать задержания, что дало повод для пересудов о том, что начальник полиции фон Бредов, не ладивший с начальником военного

гарнизона фон Застровом, сознательно покрывает «пасквилянтов». В третий вечер появился некто нарядившийся посыльным апелляционного суда с объявлениями, оповещавшими публику о дерзком поступке торговцев карикатурами и призывавшими заявлять на злодеев. И этому посыльному апелляционного суда также удалось уйти.

О том, кто устроил эту проделку, было известно, хотя прямых доказательств и не имелось: «пасквилянтами» считались Гофман и его «веселое братство», к которому принадлежали правительственный советник Шварц, следователь и будущий свояк Гофмана Готвальд и асессор Альбрехт.

Из воспоминаний Шварца мы узнаем, что именно Гофман рисовал карикатуры. Он и сам признавался Гиппелю в участии в этой проделке, делая особый упор на констатацию того факта, что его не удалось изобличить.

Эта скандальная история имела свою подоплеку. Уже давно в городе подспудно тлел конфликт между гражданскими чиновниками, в большинстве своем представителями простого сословия, и аристократами военными. Гражданские чиновники из-за высокомерия привилегированного офицерства чувствовали себя в ущемленном положении. Генерал-майор фон Застров, до мозга костей представитель старого режима, строго следил, например, за тем, чтобы на официальные мероприятия прусской колонии допускались только гражданские чиновники высокого ранга. Это вызывало раздражение среди обойденных, тем более, что, как писал Шварц в своих воспоминаниях, «принципы Французской революции и в Германии уже пустили столь глубокие корни, что любые проявления аристократизма были крайне ненавистны молодежи».

Напряженная атмосфера была еще более подогрета инцидентом, случившимся на новогоднем балу 1801 года. Советник апелляционного суда Кютце устроил по этому случаю сбор средств в пользу бедных и сам пожертвовал 4 фридрихсдора — пятую часть своего месячного оклада. Майор фон Шмидзек, пользовавшийся дурной славой кредитора по закладным, наскреб несколько жалких грошей, на что Кютце отреагировал едким замечанием: «Три гривенника — ведь это же низость для майора Прусского королевства». За сим последовал обмен резкими выражениями, перешедший в рукоприкладство. Кютце осудили за «оскорбление действием» на три месяца заключения в крепости. Хотя коллеги охотно навещали симпатичного советника апелляционного суда, поочередно составляя ему компанию в крепости, Кютце впал в такое отчаяние, что написал горестное письмо министру юстиции и утопился в реке. На его похоронах

траурная процессия вылилась в демонстрацию против офицерской камарильи. К моменту проведения карнавального бала-маскарада 1802 года воспоминания об этом были еще свежи.

Еще одно темное обстоятельство также сыграло в этой скандальной истории свою роль. Готвальд, один из участников проделки, имел свои причины для недовольства. С января 1801 года в отношении его велось расследование по подозрению в растрате казенных денег. В январе 1802 года он получил строгий выговор и находился под постоянным надзором. Подозрения были, очевидно, небеспочвенными, судя по тому, что летом 1802 года Готвальд неожиданно исчез, бросив жену и ребенка. Гофман и Миша на время взяли его дочь к себе в Плоцк.

Гофману все это было хорошо известно. Наивным он никогда не был. Отсюда и его попытка оправдаться перед Гиппелем, которому он излагает дело таким образом, будто другие «с дьявольской изощренностью» использовали его «как орудие хорошо продуманной мести» (февраль 1803).

Последствия этой проделки с карикатурами оказались для Гофмана крайне неприятными. 3 марта 1802 года фон Застров отправил с конным курьером письмо в Берлин, в котором, в частности, упоминался Гофман как предполагаемый злодей. По высочайшему распоряжению было начато следствие, но еще до того, как оно завершилось — впрочем, безрезультатно, — в Берлине оскорбленному генералу оказали любезность, приняв решение о переводе из Познани троих особенно подозрительных чиновников — Шварца, Альбрехта и Гофмана. Патент о назначении Гофмана советником в Познани уже был подготовлен, но, к несчастью для него, еще не подписан. И тут, как нарочно, подвернулась возможность перевести Гофмана в Плоцк, где в то время оказалась вакантная должность советника.

В апреле 1802 года Гофман получил постановление о переводе. Он пришел в ужас и отчаяние. Плоцк, отдаленный польский городишко, становится для него местом «изгнания». Гофману казалось, что он еще при жизни сделался «духом, отторгнутым от тела». В Познани он собирался пустить корни, а теперь его изгоняют в «пустыню». Слишком много испытаний для одного человека! 26 июля 1802 года в монастырской церкви Познани он венчается с Марианной Теклой Михаэлиной Рорер, и вскоре новобрачные отправляются в путь.

Оглядываясь назад, весной 1803 года Гофман писал: «После того как почти два года все обо мне судили превратно, тогда как сам я считал ниже собственного достоинства пытаться перекричать бессмысленно твердящую одно и то же толпу, вразумить ее, мнение света стало мне безразлично».

Итак, Гофман — чиновник, в порядке дисциплинарного наказания переведенный в другое место. По служебной линии ему будут припоминать об этом до самой его смерти. Расторжение помолвки еще больше углубило пропасть между ним и родственниками, и даже Жан Поль, женатый на подруге бывшей невесты Гофмана, затаит на него обиду из-за такого «вероломства». Женитьба на польке также не лучшим образом рекомендовала прусского чиновника, особенно если учесть, что полиция разыскивала его свояка.

Успехи Гофмана в области искусства пока что весьма скромны: одна кантата, один зингшпиль, несколько рисунков, так и не вышедших за пределы Познани. И это всё. Гофман по-прежнему должен был считать, что его время, быть может, еще впереди. Но мог ли он надеяться на что-то, собираясь исчезнуть во глубине польского захолустья? Какие ожидания можно лелеять в себе, чувствуя себя заживо погребенным?

Глава девятая
В «ИЗГНАНИИ»

В августе 1802 года новобрачные прибыли в Плоцк.

Плоцк располагался юго-восточнее Познани, в направлении Варшавы, еще дальше во глубине польских территорий, попавших под управление Пруссии. Город насчитывал тогда около трех тысяч жителей, почти исключительно поляков с довольно значительным еврейским меньшинством. Располагался он на возвышенном берегу Вислы. Современник насчитал в нем 389 домов, лишь 27 из которых были каменные, так что Плоцк даже и не выглядел как город. Пришлось специально строить здание плоцкого суда и дома для прусских чиновников. Это строительство велось с 1796 по 1801 год. Лишь за несколько месяцев до прибытия Гофмана в Плоцк были доставлены вверх по течению Вислы канцелярские принадлежности, утварь и судебные дела, а также домашняя обстановка для чиновников. Гофман мог вселиться в один из недавно построенных служебных домов.

Немногочисленные прусские чиновники, единственные немцы в городе, старались держаться поближе друг к другу, составляя общность, которой Гофман не искал, но и сторониться которой не мог. Было несколько коллег, с которыми он музицировал квартетом — «убогим, как и любая музыка в этом отвратительном захолустье» (запись в дневнике от 7 октября 1803 года). Иногда монахини в соседнем монастыре служили мессу, но их песнопения были подобны «уханью филина» (запись в дневнике от 2 октября 1803 года). Однако со всем этим приходилось мириться. О концертах, театральных и оперных постановках здесь нечего было и думать. Немецких книг и журналов было не достать, разве что их присылали по специальной просьбе. Словом, культурные импульсы отсутствовали начисто.

Гофман с головой ушел в служебные дела, внеслужебное время проводя дома. Он вел жизнь отшельника, и только Миша скрашивала его одиночество. В одном из писем Гиппелю он называет ее «очень, очень милой женщиной», подсластившей ему «всю эту горечь» (25 января 1803). Она, как писал он в конце 1803 года, вошла в его «жизнь анахорета». Беременность Миши, на которую он намекал в письме Гиппелю от 25 января 1803 года, закончилась ничем. Быть может, у нее случился выкидыш, а быть может, они просто ошиблись в своих «добрых надеждах».

Гофман воспринимал свое положение как «изгнание» (запись

в дневнике от 8 октября 1803 года). Более чем когда-либо прежде, искусство становится для него убежищем для выживания. Убежище дружбы существовало лишь в воспоминаниях. В письмах Гиппелю он с грустью говорит об этом как о золотом прошлом. Хампе, его друг в Глогау, также становится для него воплощением далекого счастья. «Когда вновь я увижу тебя с твоим бледным лицом, — записывает он 3 октября 1803 года в дневник, — когда вновь услышу твою глубоко прочувствованную игру, добрый Хампе?»

Гофман не обустраивается в Плоцке, как, впрочем, не делают этого и его коллеги, в большинстве своем холостяки, рассматривающие свое пребывание здесь как временное явление. Уже спустя несколько месяцев он начинает хлопотать о переводе в другое место. Гофман питает надежду получить одну из вакантных должностей на приобретенных Пруссией после 1802 года территориях на западе, например, в Хильдесхайме, Падерборне или Мюнстерланде. Он пытается подключить к поискам места и Гиппеля, однако пройдут еще долгие полтора года, прежде чем его переведут — но только не на запад, а еще дальше на восток, в Варшаву.

Усилия, предпринятые ради получения перевода, в какой-то степени отвлекли его и уберегли от искушения предаться отчаянию. И все же в течение месяцев, проведенных в Плоцке, его не раз охватывал страх за самого себя. 3 октября 1803 года он пишет Гиппелю: «Если б ты мог представить себе, каких усилий стоит окончательно не погрузиться в это болото!» 6 января 1804 года записывал в своем дневнике: «Накатывает предчувствие смерти. Двойники».

Что же предпринимает он, дабы преодолеть страх, дабы его «самость», как он пишет весной 1803 года Гиппелю, не могла быть «разрушена»?

Он рисует, сочиняет музыку и пишет, однако все это по-прежнему с таким чувством, будто он — начинающий дилетант, «дух, отторгнутый от тела», далеко унесенный от шумной арены культурной жизни. Однажды он предается в своем дневнике размышлениям о собственном методе сочинения музыки, заканчивая их горестным вздохом: «Неужели другие композиторы творят так же? Однако прусский королевский правительственный советник в Плоцке никогда не узнает этого!» (2 октября 1803).

Однако он не позволяет сбить себя с толку и предается художественному творчеству так, будто дело идет о его жизни. А ведь дело именно и шло о его жизни! Он сочиняет церковную музыку, и кое-что из этого исполняется в церкви монастыря ордена премонстрантов. Он изучает теорию музыки, рисует

портреты и копирует как раз в то время ставшие известными росписи этрусских ваз. Чего Гофману недоставало, так это компетентной оценки его работ, его таланта. Ему хотелось, наконец, добиться общественного отклика, узнать, чего он достиг. Летом 1803 года ему неожиданно представляется хорошая возможность. Кузен прислал ему из Берлина несколько номеров *«Прямодушного»,* журнала, который в тот год стал издавать Коцебу, противопоставивший себя и романтической школе, и Веймарскому классицизму.

В самом первом номере редакция и издатель журнала объявили конкурс с премией в 100 фридрихсдоров на лучшую комедию, которая поступит к ним до сентября 1803 года. Гофман сразу же решил принять участие в конкурсе, хотя до истечения срока подачи оставалось совсем мало времени. За несколько недель он сочинил комедию, которая сама имела своей темой конкурс. Текст пьесы утерян, и мы можем судить о ее содержании только по комментарию Коцебу. В этой комедии Гофман, видимо, иронически обыграл не только тему конкурса, но и собственные сомнения в своих творческих возможностях.

Главным действующим лицом был некий бухгалтер Вильмзен, считающий себя писателем, но вынужденный в конце концов признать, что таковым не является. Ему, недурно справляющемуся со своими обязанностями в конторе богатого купца и влюбленному в дочь этого купца, до смерти надоела конторская работа, и он решает, что лучше сможет прожить со своей будущей женой за счет писательского труда. Дабы положить начало, он сочиняет комедию и направляет ее в редакцию *«Прямодушного»,* твердо надеясь на получение премии. Его хозяин узнает об этом и, не желая терять Вильмзена, но вместе с тем надеясь преподать ему урок, перехватывает его пьесу еще на почте и, найдя ее плохой, в один присест пишет свою, которая затем и получает премию. Так Вильмзен оказывается дважды посрамленным: ему приходится признать не только, что он написал плохую пьесу, но и что его коммерческий наставник превосходит его и в качестве «писателя». В утешение Вильмзену, вернувшемуся к бухгалтерской работе, достается в жены купеческая дочь.

Пьеса с ее моралью «Всяк сверчок знай свой шесток» явно была ориентирована на вкусы Коцебу. Однако она заключала в себе и более глубокий смысл. В ней ставилась проблема самопознания и самообмана. Вильмзен, вознамерившийся зарабатывать на жизнь искусством, становится посмешищем, переоценив масштабы собственного таланта. «Великое бесчинство даже от умеренного занятия искусством, — напишет Гофман с

своем более позднем рассказе *„Артуров двор“* (1815), — возникает вследствие того, что многие принимают сильное внешнее побуждение за истинное внутреннее призвание к искусству». Жертвой подобного рода самообмана и становится Вильмзен. Но почему именно сейчас, будучи в «изгнании» в Плоцке, Гофман поднимает эту тему?

Мысль связать свою жизнь с искусством часто посещала его — в том числе и в Плоцке. Видимо, он хотел сам себя предостеречь от подобных амбиций, выставив в смешном свете Вильмзена, который — вместо него самого — попытался реализовать эти амбиции на деле. Сомнения правительственного советника в собственном художественном таланте воплотились в инсценировке художественного самообмана бравого бухгалтера.

Подобная проблематика часто встречается в творчестве Гофмана. В *«Артуровом дворе»,* где купеческий ученик также почувствовал вдруг призвание к искусству (правда, с успешным исходом), формулируются условия, при которых художник может быть уверен в собственном призвании: «Я полагаю, что, как только пробудятся истинный гений, истинная склонность к искусству, невозможно будет любое иное занятие».

Однако и этим теоретическим положением, призванным укрепить веру в себя, питались сомнения Гофмана. Ибо можно рассуждать и в обратном порядке: если наряду с искусством занимаешься и другой профессией, как это делал большую часть своей жизни Гофман, то не свидетельствует ли уже одно это об отсутствии истинного «гения»?

Гофман оказался в порочном круге самосомнений: он сомневается, достанет ли ему таланта целиком посвятить свою жизнь искусству, и не решается на это, а поскольку не решается, в самой этой нерешительности находит подтверждение правоты своих сомнений. Придуманный им способ выхода из этого порочного круга заключается в том, чтобы сделать самосомнение вдохновляющей темой художественного творчества. И начинается это с не дошедшей до нас комической пьесы *«Премия».*

Гофман не получил премии за свою комедию, однако Коцебу опубликовал о ней доброжелательный отзыв, в котором писал о наличии комического таланта у автора и желал ему найти издателя. Ободренный этим, Гофман предложил пьесу одному издателю, однако безуспешно. И все же он был не слишком разочарован, поскольку его цель так или иначе оказалась достигнутой: написанное им произведение получило оценку знатока. Именно это и было важно для Гофмана, поскольку в своем сопроводительном письме Коцебу он писал: «Даже если *„Премия“* и не получит премию, автору… в высшей степени будет

утешительно, если Ваше Высокоблагородие обратит внимание на его неумелый труд, ибо он, уже много лет живя в глуши, лишен возможности слышать авторитетное суждение и, будучи хорошо знаком с демоном себялюбия, пребывает в полном неведении относительно себя самого, отчего и страдает» (22 сентября 1803).

И еще в одном конкурсе Гофман принял участие, живя в то лето 1803 года в Плоцке. Также в *«Прямодушном»* было опубликовано объявление музыкального издателя Нэгели из Цюриха, в котором тот призывал всех «способных и достойных людей искусства» присылать ему фортепьянные произведения «крупных форм», лучшие из которых будут опубликованы и премированы. В объявлении прямо говорилось: «Кто не овладел в должной мере искусством контрапункта и не является фортепьянным виртуозом, тот едва ли создаст нечто достойное упоминания».

Гофман, хотя и терзаемый сомнением, без ложной скромности принялся сочинять, и спустя несколько дней была готова фортепьянная фантазия, которую он 9 августа 1803 года отослал Нэгели. Спустя два месяца из Цюриха пришел отрицательный ответ. Нэгели в своем отзыве разнес композицию в пух и прах. Гофман констатировал тотальный провал и 17 ноября 1803 года записал в своем дневнике: «Господин Нэгели указал мне на мое место». Однако и эту критику Гофман принял к сведению. Сознавая недостатки своего сочинения, он чувствовал себя не слишком подавленным. Он был столь мало расстроен своей неудачей, что даже сам удивлялся: «Довольно странно, — записал он 17 ноября 1803 года в своем дневнике, — что в тот же самый день, когда я имел возможность убедиться в убогости своей композиции, мне достало мужества сочинить анданте!»

Но комедии и фортепьянной фантазии Гофману оказалось недостаточно. В *«Прямодушном»* в то время как раз велась оживленная литературная дискуссия по поводу *«Мессинской невесты»* Шиллера. Спорили о том, насколько удачной оказалась попытка Шиллера ввести в современную пьесу хор из аттической трагедии. И Гофман включился в эту дискуссию, отослав Коцебу короткое *«Письмо монаха своему столичному другу».* В *«Письме»* он представляет себя в роли наивного, изолированного от больших культурных событий человека, живущего в монастырском уединении и желающего узнать, «как обстоят дела в мире, навсегда покинутом» им. Мнимая наивность стиля изложения резко контрастирует с остротой аналитического взгляда. Гофман отвергает попытку Шиллера. По его мнению, хор в аттической трагедии жив духом древнегреческой музыки, которая ныне безвозвратно утрачена. Без этой музыки возрождение хора в

современной пьесе превращается в «бестолковое бормотание»: «Я не могу… представить себе ничего более нелепого и пошлого, чем декламация стихов на театральной сцене многими людьми одновременно». Гофман занимает здесь позицию, аналогичную той, которую спустя много десятилетий будет отстаивать Ницше в своем *«Рождении трагедии».*

Чего Гофману не удалось достичь комедией и фортепьянной фантазией, того он добился своим остроумным *«Письмом»,* которое наконец было опубликовано. 26 октября 1803 года он держал в руках номер *«Прямодушного»,* в котором была напечатана его небольшая заметка. Он испытывал такое чувство, будто только что вышел из мрака безвестности на яркий дневной свет. Добиться известности через публикацию — за долгие годы ожидания и безуспешных попыток эта цель приобрела для него почти магическое значение. Он воспринимал эту публикацию как отмену опалы. Отсюда и приподнятость настроения, с какой он 26 октября 1803 года вносил в свой дневник очередную запись: «В *„Прямодушном“* впервые увидел себя напечатанным. Раз двадцать окидывал страницу взглядом, полным умиления, любви и отцовской радости. Открывается перспектива литературной карьеры! Теперь надо создать нечто весьма остроумное!»

В эти месяцы изгнания в Плоцке Гофман всеми силами добивался художественного признания. Помимо служебных занятий и периодически охватывавших его отчаяния и страха, порожденных ощущением собственной потерянности, не было ничего, что могло бы удержать его от усердных занятий творчеством. Он хочет знать, на что способен, он борется за собственное существование художника. Как раз в этот период он начинает свой дневник (с 1 октября 1803). Он не хочет, чтобы его жизнь бесплодно протекала в убогой обстановке Плоцка (17 октября 1803), он намерен фиксировать даже свою повседневность, внимательно всматриваясь в нее.

Вплоть до своего отъезда в Варшаву весной 1804 года он делает дневниковые записи, а затем прерывает их, и лишь позднее, в Бамберге, он продолжит свой дневник.

После своего писательского дебюта в *«Прямодушном»* он чувствует воодушевление и намечает большие планы. 17 ноября 1803 года он записывает в дневнике: «Теперь я намерен приняться за книгу!» А еще раньше, 9 ноября 1803 года: «У меня такое чувство, как будто во мне зреет росток какого-то великого судьбоносного решения, и довольно будет лишь нескольких солнечных лучей, чтобы поднялось пышное растение — не с золотыми ли цветами?»

В конце декабря ему чудится, что эти «солнечные лучи»

наконец достигли его. Он узнает, пока что неофициально, что в обозримом будущем его переведут в Варшаву, и одновременно приходит весть о смерти его кёнигсбергской тетушки Иоганны Дёрфер. Он надеется, что наследство сделает его «состоятельным человеком» и он, быть может, сумеет исполнить свою «мечту о творческой жизни свободного художника» (1 января 1804). Однако на пути к наследству встает нелюбимый дядя Отто, которому тетушка предоставила право пользования состоянием. Итак, из намерения сделаться «состоятельным человеком» ничего не выходит. Зато весть о скором переводе в Варшаву подтверждается. 10 марта 1804 года Гофман получает официальное уведомление о переводе. Однако, охваченный нетерпением, он еще прежде снимает в Варшаве квартиру и в предвкушении скорого перевода в конце января 1804 года с легким сердцем отправляется в Кёнигсберг. Там он навестил своего ставшего совершенно одиноким дядю и добился от него в виде подарка ко дню рождения солидной денежной суммы из наследства. Истосковавшись по культурной жизни, он почти ежедневно посещал Кёнигсбергский театр, только что переехавший в новое здание и переживавший свой блистательный период.

Утром 14 февраля 1804 года все газеты Кёнигсберга сообщили о смерти Канта. Гофман, видимо, не обратил на это ни малейшего внимания. Другое событие оказалось для него несоизмеримо более важным.

В день смерти Канта его посетила «юная цветущая девушка, прекрасная, как Магдалена Корреджо» (запись в дневнике от 13 февраля 1804 года). Это была Мальхен Хатт, дочь его бывшей кёнигсбергской возлюбленной Доры Хатт. «Неведомая сладостная тоска охватила меня», — записал он в дневнике. Тогда он и узнал, что неделю назад Дора Хатт умерла Это был для него момент смерти и воскресения старой любви.

Со всех концов Германии в Кёнигсберг прибывали почитатели и друзья Канта, желавшие проводить в последний путь великого философа Чтобы дать им возможность приехать, похороны были намечены на 28 февраля. Многотысячная траурная процессия сопровождала гроб, звонили все колокола города, однако Гофман не дождался этого достопамятного дня. Еще раньше он уехал к Гиппелю в Лейстенау, где провел в непринужденной обстановке несколько радостных дней, и в конце февраля возвратился в Плоцк. Он готовился к своему переезду в Варшаву

Глава десятая
ПЕСТРАЯ ЖИЗНЬ

После третьего раздела Польши в 1795 году, лишившего нацию ее государственного существования, Варшава была низведена до положения прусской провинциальной столицы. Когда-то город был светским центром польского дворянства, которое в сопровождении многочисленной свиты регулярно съезжалось сюда на сеймы и содержало в городе роскошные дворцы. Магнаты сорили деньгами налево и направо, торговля предметами роскоши процветала. Благодаря этому купцы и менялы сколачивали солидные состояния и строили себе дома, размерами и великолепием затмевавшие порой дворцы знати. На того, кто был знаком с тогдашними европейскими столицами, не могло не произвести впечатление количество дворцов в Варшаве, равно как и резкий контраст соседствовавших друг с другом роскоши и нищеты. Среди богато украшенных домов, порой достигавших пяти этажей в высоту, тут и там виднелись покосившиеся деревянные лачуги и глинобитные хаты, которые, как писал в своих путевых заметках один современник, скорее можно было бы ожидать в какой-нибудь глухой деревне.

Вместе с политическим значением город потерял после 1795 года и свою роль блестящего центра общественной жизни. Число его жителей сократилось с 70 тысяч до 40 тысяч человек. Однако затем население стало пополняться за счет немецких переселенцев. Ремесло и промышленность, которые до сих пор из-за неограниченного импорта преимущественно французских товаров не могли развиваться, стали пользоваться целенаправленной поддержкой. В тот год, когда Гофман приехал в Варшаву, численность ее населения опять достигала примерно 70 тысяч человек. Таким образом, Варшава стала вторым по величине городом Пруссии. Располагавшиеся в бывшей польской столице суды, городская и провинциальная администрация и хозяйственное управление давали работу нескольким сотням прусских чиновников. К этому надо добавить немецких учителей и гувернеров, служивших в домах польской знати, а также лиц, совершавших путешествия с образовательной целью, программа которых непременно предусматривала посещение Варшавы. В числе состоятельных купцов, ремесленников и мануфактуристов также было немало немцев — все они образовывали немецкую культурную среду в массе польского населения. Образ жизни поляков, особенно в Варшаве, казался немцам диковинным,

вследствие чего город зачастую называли «восточным». Хитциг, друг Гофмана в варшавские, а позднее и в берлинские годы, писал: «Немецкое господство не сделало ее (Варшаву. — *Р. С.*) немецким городом; она скорее имела какое-то в высшей степени своеобразное, можно даже сказать неевропейское обличие, так что человек, попавший в этот новый мир из Пруссии, благоустроенной, так называемой „старой страны“, в первые недели не мог прийти в себя от изумления». Так было и с Гофманом, который спустя несколько недель после прибытия в Варшаву дал в письме другу Гиппелю колоритное описание своего нового окружения: «Вчера, в праздник Вознесения, я собрался было сделать что-нибудь для себя, отбросил прочь судейские бумаги и сел за пианино, чтобы сочинить сонату, однако вскоре оказался в положении *„Musicien enrage“*[29] Хогарта! Прямо под моим окном возник какой-то спор между тремя продавщицами муки, двумя ломовыми извозчиками и слугой лодочника, причем все споривше весьма энергично апеллировали к мелочному торговцу, лавка которого располагалась в подвале дома. В это время зазвонили колокола приходской церкви, а затем у беннонитов и доминиканцев (всё поблизости от моего дома). На кладбище доминиканцев (как раз на возвышенности неподалеку от меня) исполненные надежд конфирманты били в старые литавры, отчего по зову могучего инстинкта залаяли и завыли собаки во всей округе. В этот момент подъехал веселый вольтижер Вамбах в сопровождении янычарской музыки, а навстречу ему с другой улицы устремилось стадо свиней. Грандиозное столкновение посреди улицы — семерых свиней задавили! Какой был визг! О! О! Специальное тутти для мучения преданных проклятию! И я, отбросив перо и бумагу, натянул сапоги и кинулся прочь от этой безумной суматохи…» (11 мая 1804).

Гофман жил тогда в Старом городе, известном своим смешением «азиатской роскоши» и, по выражению Хитцига, «гренландского неряшества». Старый город с его Рыночной площадью, поблизости от которой, в переулке Фретагассе, располагалась квартира Гофмана, был самым оживленным кварталом во всей Варшаве. Здесь прямо на улицах варили, коптили и жарили; прохожим предлагали куриц, рыбу, колбасу, мясо. Продавцы супа двигались по улицам с огромными чанами; уличные скрипачи играли танцевальную музыку; торговля фруктами и овощами шла рядом с выставленными на продажу книгами, целебными снадобьями, лечебными травами и мехами. На улицах бурлила пестрая жизнь, какой Гофману еще не доводилось видеть. Удивительны и соблазнительны — особенно

для несколько чопорных прусских чиновников — были вольные нравы города. Проезжие иностранцы поражались при виде вездесущей уличной проституции и той непосредственности, с какой предавались сему занятию все участвовавшие в нем. В путевых заметках Й. К. Ф. Шульца читаем: «При всех излишествах, которые здесь, как и везде, сокращают число вступающих в брак и с каждым годом множат количество старых холостяков; при множестве молодых людей, служащих здесь в государственных коллегиях, в армии, конторах и магазинах купцов; при том наплыве провинциального дворянства, которое зачастую приезжает лишь ради прожигания жизни и потому напропалую сорит деньгами; при нестрогости принципов и общественного мнения по этому вопросу; при безоглядности следования собственным капризам и желаниям, из-за вольности нравов горожан ставшего их второй натурой; при отсутствии воспитания представительниц женского пола из низших сословий; при наличии дурного примера, который подают здесь мужчины и женщины высших сословий; при недостаточном надзоре со стороны государства в лице его полиции — словом, при всех этих обстоятельствах нет ничего удивительного в том, что здесь безнравственное общение полов достигло таких масштабов, открытости и разнообразия, что к нему относятся столь терпимо, а само оно дошло до такой степени притягательности и губительности с известной примесью бесстыдства и жестокости, какой не встретишь ни в одном другом крупном городе Европы».

Когда в Варшаве совершались шествия по случаю многочисленных государственных и церковных праздников, в окнах публичных домов, располагавшихся прямо на главных улицах, можно было видеть почтенных чиновников и офицеров; среди присутствовавших в салонах, на балах и в театрах в большом количестве встречались куртизанки и их менее именитые подруги из предместий. Даже под сумрачными церковными сводами жрицы продажной любви высматривали клиентов, а церквей в католической Варшаве было несметное количество. От Захарии Вернера, с которым Гофман дружил в бытность свою в Варшаве, мы узнаем, сколь часто тамошние прусские чиновники проводили свое свободное время в борделях.

Новому человеку сразу же бросалось в глаза и широко распространенное во всех слоях общества пристрастие к азартным играм. То, что им предавалась польская знать, было общеизвестно, однако для тех, кто еще не привык к подобного рода зрелищу, было удивительно видеть, как играют привратники у дверей дворцов, извозчики в ожидании клиентов, слуги в

передних и даже нищие на церковной паперти, причем, казалось, никто не обращает на это внимания. Когда в конце XVIII века в продаже появились новые французские игральные карты, в Варшаве только за один год было продано свыше 20 тысяч колод.

При этом приятное впечатление производила непринужденная открытость, отсутствие каких-либо секретов. Это касалось любых форм общения, которые здесь были более непосредственными и свободными. В уже цитировавшихся путевых заметках говорилось об этом: «Присущая обитателям малых городов оглядка на тех, кто выше и ниже тебя чином, робость в возражениях, подобострастное ожидание, не заговорит ли с тобой более значительное, чем ты сам, лицо, привычка отступать перед группами неизвестных тебе людей, жалкое ожидание приветствия, боязливое стремление величать каждого его титулом, стремление по-детски умерить естественную громкость голоса, сдержанность в высказывании остроумных замечаний из опасения задеть ими кого-либо, вялое, раболепное, чрезмерно утонченное обхождение с женщинами и тысяча других вещей, отравляющих существование отдельным мелким представителям высшего света в Германии — всего этого и в помине нет во всех слоях варшавского общества, ибо здесь принято говорить и смеяться в свое удовольствие, утверждать то, в чем убежден, и возражать против того, с чем не согласен, шумно веселиться, когда весело, шутить, сколько душе угодно, не стыдиться быть первым за столом, опустошать стакан, влюбляться в хорошеньких и ревновать неверных женщин. Короче говоря: каждый остается самим собой и тем преграждает вход в свой дом принужденности поведения».

Подобного рода обхождение было по вкусу Гофману, питавшему отвращение ко всему формальному, принужденному и чопорному. В своем первом письме, направленном Гиппелю из Варшавы, он писал: «Пестрый мир! Чересчур шумный, безумный, необузданный — всё вперемешку. Как найти мне досуг, чтобы писать, рисовать, сочинять музыку!» (11 мая 1804). Напрасное опасение: живя в Варшаве, он превосходно чувствовал себя и находил время для занятия искусством — посреди этой безумной кутерьмы и будучи вынужденным тянуть служебную лямку. О том, как это ему удавалось, имеются красноречивые свидетельства — например, об участии его в росписи дворца Мнишков, приобретенного «Музыкальным обществом». Хитциг рассказывает о Гофмане: «Нередко случалось, что желающих заключить контракт направляли из его дома во дворец Мнишков, и те с трудом разыскивали его в обширном здании, а потом не могли поверить своим глазам, увидев, как он, по предъявлении

распоряжения председателя, коим поручалось ему вести данное дело, быстро слезал с лесов, мыл руки, стремительным шагом возвращался в присутствие и, пером действуя столь же умело, как и кистью, за несколько часов составлял на бумаге судебный документ по самому запутанному делу так, что даже самый придирчивый критик не нашел бы, что возразить».

Вообще начальники Гофмана с похвалой отзывались об исполнении им своих служебных обязанностей. Сам перевод из Плоцка в Варшаву был обусловлен репутацией, которую он, несмотря на скандальную историю в Познани, заработал своим усердием и компетентностью в юридических вопросах. В Варшаве за ним сохранилась эта добрая репутация. Гофман, как отзывался о нем в декабре 1805 года начальник окружного управления фон Данкельман, был «постоянно усерден, умел и деловит». Этот отзыв тем более важен, что в Берлине редко были довольны варшавскими чиновниками. Постоянно поступали жалобы на затягивание дел, недостаточную обоснованность приговоров и малую осведомленность чиновников в области действующего польского права, особенно по гражданским вопросам, в частности, по делам о наследстве. Постоянно возникали скандалы, связанные с подкупом судейских, что, впрочем, не кажется удивительным, учитывая, сколь широко было распространено «подмазывание» судей в Польше и до оккупации страны Пруссией. Нередко еще до окончания рабочего дня чиновники принимались вистовать, продолжая это занятие, сопровождавшееся обильными возлияниями, до глубокой ночи. В 1799 году проводилось масштабное расследование, однако спустя некоторое время жалобы опять участились, так что в сентябре 1805 года барон фон Шрётер, мрачный и педантичный человек, был направлен в Варшаву в качестве ревизора.

Совесть Гофмана могла быть спокойна. Он, хотя и тратил много времени на занятия искусствами, успешно справлялся со служебными обязанностями и не давал поводов для упреков. 26 сентября 1805 года он писал Гиппелю: «Ты знаешь, что у нас сейчас идет ревизия; меня это мало беспокоит, поскольку у меня не было и нет незаконченных дел — ведь я стараюсь все делать, не откладывая в долгий ящик, чтобы иметь возможность тут же перейти от судебных актов к партитурам».

Действительно, в варшавский период жизни Гофмана музыка была для него главным делом. Никогда прежде он не ощущал в себе такого призвания к сочинению музыки. Еще из Плоцка, незадолго до своего отъезда в Варшаву, 28 февраля 1804 года он писал Гиппелю: «Пестрый мир, полный магических явлений, мерцает и сверкает вокруг меня; такое чувство, будто вскоре

должно случиться нечто великое, какое-то художественное творение должно явиться из хаоса — будь то книга, опера или картина… Как ты думаешь, не спросить ли мне главного канцлера, какой талант дремлет во мне — художника или, быть может, музыканта?» В Варшаве, не обращаясь за советом к главному канцлеру, он решает: он — музыкальный правительственный советник.

Список его музыкальных произведений варшавского периода (1804–1807) на удивление обширен. В декабре 1804 года он сочиняет двухактный зингшпиль *«Веселые музыканты»* на текст Клеменса Брентано. Весной 1805 года — сценическую музыку на произведение Вернера *«Крест на Балтике»* и фортепьянную сонату ля мажор, осенью 1805 года — одноактный зингшпиль *«Каноник из Милана»* на текст Дюваля. В начале 1806 года он пишет симфонию ми-бемоль мажор. В апреле 1807 года приступает к сочинению трехактной оперы *«Любовь и ревность»,* в либретто для которой Гофман сам переделал перевод Августа Вильгельма Шлегеля комедии Кальдерона *«Цветок и перевязь»*[30]. Кроме того, в сентябре 1805 года, вскоре после рождения своей первой (и единственной) дочери, он заканчивает мессу, к сочинению которой приступил еще в Плоцке.

Благодаря этим сочинениям Гофман приобрел в Варшаве славу искусного музыканта, однако он оставался лишь местной знаменитостью. Кроме того, в течение двух лет он не предпринимал попыток самостоятельно обратиться к более широкой публике. «Двухлетним затишьем» Гофман назвал покорный судьбе период между 4 марта 1804 года, когда он безуспешно предложил издателю Нэгели фортепьянную сонату, и 28 июня 1806 года, когда он отправил своего *«Каноника»* в Берлинский театр. Это его замечание опровергает распространенное мнение, согласно которому Гофман являлся автором *«Ночных страж»,* вышедших под псевдонимом Бонавентура в 1805 году.

Итак, в Варшаве Гофману довелось испытать чувство удовлетворения от публичного представления нескольких своих произведений. Его задорная комедия ошибок и любовной игры в стиле комедии дель арте, *«Веселые музыканты»,* была исполнена в апреле 1805 года немецкими актерами под руководством самого знаменитого в то время польского театрального режиссера Богуславского. Гофман, анонсированный в театральной программке как «местный любитель», негодовал по поводу жалкого дилетантизма исполнителей, которые не справились с его музыкой и его театральным замыслом, тем самым помешав публике по достоинству оценить его произведение. И тем не

менее весть о постановке его зингшпиля дошла до Лейпцига. В *«Газете для элегантного мира»* появилась сочиненная Вернером рецензия, в которой сценическое исполнение подвергалось осуждению, тогда как музыка заслужила похвалы. В рецензии выражалось «неудовольствие по поводу варварского обращения с текстом и музыкой *радикально* непоэтичными и немузыкальными людьми».

Симфония ми-бемоль мажор была публично исполнена, причем в весьма торжественной обстановке, 3 августа 1806 года, в день рождения прусского короля. К этому дню было приурочено освящение нового здания «Музыкального общества» (дворца Мнишков). И фортепьянная соната ля мажор также не осталась лежать втуне. Водивший с Гофманом дружбу главный дирижер Варшавы Йозеф Эльснер опубликовал ее в июле 1805 года в одном из польских музыкальных журналов.

Гофман проявил себя в эти годы как изобретательный и предприимчивый инициатор и организатор музыкальной жизни в городе. Он принял самое деятельное участие в учреждении 31 мая 1805 года «Музыкального общества», поставившего своей целью проведение любительских концертов и теоретическую и практическую подготовку музыкантов-любителей; при обществе действовала и певческая академия. Было положено также начало созданию музыкальной библиотеки. Большое внимание уделялось проведению музыкальных вечеров — сначала во дворце Огиньских, а затем во дворце Мнишков. С весны 1806 года Гофман был душой всего этого предприятия. Он расписывал парадный зал дворца Мнишков, являлся вторым председателем, библиотекарем и лектором «Музыкального общества». В рамках деятельности общества он исполнял свои произведения, участвовал в хоровом пении и даже демонстрировал публике свой хорошо поставленный тенор, выступая соло. Он организовал покупку рояля фирмы «Эрард», который был специально доставлен из Парижа, и давал на нем концерты. До конца своего пребывания в Варшаве Гофман был теснейшим образом связан с «Музыкальным обществом». Поздней осенью 1806 года, когда в город вошли французы и ему пришлось покинуть свою квартиру на Сенаторштрассе, он переселился в мансарду дворца Мнишков, где чувствовал себя вполне уютно, имея возможность в свое удовольствие пользоваться библиотекой и великолепным роялем, тем более что расположившийся во дворце генерал-адъютант французской армии Дарю не только не притеснял его, но даже оказывал ему содействие: любительские концерты продолжались и в условиях французской оккупации.

В круг знакомых Гофмана входили Ф. А. Моргенрот,

великолепный скрипач, занимавший в Варшаве должность контролера ломбарда (Гофман вновь встретит его в Дрездене в 1813 году в качестве концертмейстера), дирижер Иозеф Эльснер, комиссар юстиции Л. В. Кульмайер, советник юстиции и поэт Генрих Лёст, но прежде всего — Захария Вернер и Эдуард Итциг (последний позднее изменит свою фамилию на Хитциг).

Эдуард Хитциг был переведен в Варшаву на должность асессора суда летом 1804 года. Здесь Гофман и познакомился с ним. Он искал более близкого знакомства с молодым асессором, который, как и сам Гофман, отвергал чопорно-педантичный стиль отношений между коллегами.

Хитциг происходил из богатой еврейской семьи банкиров и промышленников, которой Фридрих Великий предоставил права гражданства. Дед Хитцига чеканил для Фридриха монету и тем самым приобрел богатство. Отец был фабрикантом кожаных изделий и членом городского совета Потсдама. Его дядя сумел стать придворным банкиром и техническим руководителем Главного департамента строительства дорог Бранденбурга и Померании. В венском доме тетки Хитцига Фанни Арнштайн, меценатки, покровительствовавшей людям искусства, бывал Моцарт. Хитциг состоял также в родстве с семейством Мендельсонов: одна из его теток была матерью композитора Феликса Мендельсона-Бартольди. Старый философ-просветитель Мозес Мендельсон и Рахель Фарнхаген также принадлежали к числу его родственников.

Породненный как с миром деловых людей, так и с миром искусства, Эдуард Хитциг и сам не был чужд литературе. В Берлине, где он вырос и сдал экзамен на звание судебного референдария, ему знаком был почти каждый, кто прославился на поприще науки и искусства. Он имел большую библиотеку и постоянно был в курсе книжных новинок. Впоследствии Хитциг гордился тем, что познакомил с новейшей литературой Гофмана, истосковавшегося за время пребывания в Познани и Плоцке по духовной пище. В своих воспоминаниях он пишет: «Хитцигу в годы, непосредственно предшествовавшие его переезду в Варшаву, довелось познать милость судьбы, в которой Гофману как раз и было отказано, а именно, он провел эти годы в Берлине, где читал тогда свои лекции Август Вильгельм Шлегель, и благодаря счастливому стечению обстоятельств познакомился с новейшими произведениями литературы, а отчасти и с их создателями, тогда как Гофман в Познани и Плоцке вел то беспутное, то по-монашески уединенное существование, без каких-либо контактов с лучшим, внешним миром. Чего только не поведал ему, сойдясь с ним, новый друг, какие только неведомые

миры не открыл ему, приобщая его к книгам из собственной библиотеки — к *„Штернбальду“,* к шлегелевским переводам Кальдерона и многим другим».

Однако совершенно в стороне от всех умственных течений Гофман все-таки не был. Как-никак он провел два года в Берлине — городе зарождавшегося романтизма, и благодаря дяде, старшему советнику трибунала Майеру и его сведущим в вопросах искусства дочерям, а также Гольбейну, впитал в себя напряженную атмосферу духовной жизни. Правда, вышедшую еще в 1798 году книгу Людвига Тика *«Странствия Франца Штернбальда»,* «истинно художественную книгу», как он отзывался о ней в письме Гиппелю, Гофман действительно прочитал по рекомендации Хитцига.

Благодаря Хитцигу он встретился и со своим старым кёнигсбергским знакомым — Захарией Вернером. Как уже упоминалось, Вернеры занимали верхний этаж дома Дёрферов в Юнкергассе. Отец Захарии был профессором красноречия и истории Кёнигсбергского университета и крестным Гофмана. После смерти профессора отношения между двумя семьями стали более прохладными. Предрасположенная к истерии мать Вернера все больше уходила со своим сыном в некий фантастически-безумный мир: она хотела воспитать своего высокоодаренного сына как святого и под конец была даже убеждена, что подарила миру в лице своего Захарии нового Христа. В воспоминаниях Гиппеля рассказывается, как с верхнего этажа доносились пронзительные вопли этой женщины, ощущавшей себя многострадальной Марией.

Захария был на восемь лет старше Гофмана. Хотя они и жили в одном доме, между ними так и не наладились тесные отношения. Гофману как раз исполнилось тринадцать лет, когда вышли в свет первые стихи Вернера, благочестивая чувственность и дурманящее благоговение которых встретили известный читательский отклик: «Когда тебя, прекрасную, как розу / Пред алтарем увидел я /…Когда я в танце своевольно / Прильнул к твоей груди». К этому благочестиво-чувственному воображаемому миру позднее обратится и Гофман, особенно в *«Эликсирах сатаны»,* где в исповедальне процветают преимущественно сексуальные фантазии.

Образ жизни Вернера в Кёнигсберге был окутан налетом скандала. В буржуазной среде он выступал в роли сентиментально-благочестивого проповедника руссоизма, однако тут и там перешептывались, что он ведет двойную жизнь, путаясь с девицами из кабаков и одновременно изображая из себя в обществе любезного кавалера. Вернер обнаружил немалое

мужество. В 1791 году, когда Гофман еще ходил в школу, он женился на Фредерике Шмидт, женщине с очень плохой репутацией, и провел с ней всю зиму взаперти в садовом домике на городской окраине. Он также изучал право, однако не сдал главный экзамен на должность и потому не поднялся по служебной лестнице выше секретаря суда. Ощущая себя поэтом, он не имел ни малейшего честолюбия как государственный служащий. Он добился, чтобы его перевели в Южную Пруссию, поскольку среди кёнигсбергских знакомых о нем шла нехорошая молва. Дальнейшими этапами его жизненного пути были Петрков, Плоцк и, с 1796 года, Варшава. К тому времени он был уже в третий раз женат. Причем когда Гофман встретился с ним в Варшаве, его третий брак, на сей раз с полькой, также уже разладился.

В 1802 и 1804 годах Вернер опубликовал монументальную драму в двух частях, *«Сыновья долины»,* которая принесла ему значительную литературную славу. Некоторые даже усматривали в нем преемника Шиллера. И сам он без ложной скромности был столь же высокого мнения о самом себе. После смерти Шиллера он писал Шеффнеру в Кёнигсберг: «Что Вы скажете о смерти Шиллера? Она сразила меня точно пуля. До чего же коротка жизнь! Какое место освободилось!» Что Вернер мог бы занять это место, одно время полагал даже Ифланд. Он побуждал автора *«Сыновей долины»* написать что-нибудь для сцены и предложить Берлинскому театру. Вернер задумал историческую драму из времен древней Пруссии — о христианизации пруссов. Это сочинение, как и предыдущее, достигло монументальных масштабов и состояло из двух частей. Он дал ему название *«Крест на Балтике».* В 1804–1805 годах была написана первая часть под названием *«Брачная ночь»;* была ли когда-нибудь закончена вторая — неведомо, во всяком случае, Вернер так и не опубликовал ее.

В беседах Серапионовых братьев Гофман находит восторженные слова для отдельных сцен из этого произведения. Вернер как раз работал над первой частью, когда Гофман возобновил в Варшаве свое знакомство с ним. Поскольку Вернер становился видным автором и работал над пьесой, которую собирался предложить театру, Гофман в 1805 году изъявил готовность написать музыку к сценической постановке *«Креста на Балтике».* Он надеялся, идя в кильватере Вернера, добиться, наконец, известности как композитор. Но Гофман и понятия не имел, во что ввязался. Вернер оказался очень трудным партнером. Желая как можно скорее увидеть свою пьесу поставленной на берлинской сцене, он постоянно торопил Гофмана, сверх головы

загруженного делами в суде. «Вернер был несносен в своей спешке, — писал Гофман 26 сентября 1805 года Гиппелю, — постоянно подгонял меня и мучил требованием работать денно и нощно, чтобы успеть к определенному сроку». Когда же партитура была готова, от Ифланда из Берлина пришла неутешительная весть, что пьеса не может быть поставлена на сцене, поскольку она слишком «колоссальна» для любой постановки. Гофман, естественно, был разочарован, хотя и полностью соглашался с критикой Ифландом пьесы. В письме Гиппелю от 26 сентября 1805 года он называет ее «довольно сырым, местами безвкусным продуктом». Чрезмерный пафос, вычурность языка, доходящее до нелепости изображение языческой мифологии, аффектированный, многозначительный тон, отсутствие связной драматической формы — все эти недостатки пьесы Гофман видел и откровенно высказал Вернеру свои критические замечания. Как-то раз Вернер читал сцену, в которой языческие жрецы хором взывают к своим богам, восклицая: «Бангпуттис! Бангпуттис! Бангпуттис!» Гофман нетерпеливо прервал его: «Извините, дорогой Вернер, но если вся пьеса написана *таким* языком, то я не пойму в ней ни слова». С тех пор, по свидетельству Фуке, слово «бангпуттис» среди знакомых Гофмана стало общепринятым термином для обозначения аффектированной таинственности и нарочито непонятной стилистической взвинченности.

Таким образом, Гофман не извлек из сотрудничества с Вернером ни малейшей пользы для себя. В 1806 году пьеса о Лютере *«Величие силы»,* поставленная в Берлине, принесет Вернеру первый большой сценический успех. С тех пор он будет знаменит, однако менее чем когда-либо готов оказывать помощь другим. Когда Гофман, оставшись без работы и средств к существованию, летом 1808 года обратится к нему с просьбой позволить ему нарисовать иллюстрации к изданию его книги *«Аттила»,* тот ответит унизительным отказом.

Но именно поэтому особенно бросается в глаза, сколь много внимания уделял Гофман Захарии Вернеру даже в тот период, когда повсеместный интерес к нему угас. Ни об одном другом современном авторе не говорится столь подробно в беседах Серапионовых братьев. Это объясняется тем, что Гофман ощущал известное внутреннее родство со злосчастным Вернером. Он замечал в нем то разложение личности и тот диссонанс чувств, которые, как он догадывался, угрожали и ему самому. Причем у Вернера они дошли до крайности, даже до смешного. Развивая в беседах Серапионовых братьев о Вернере теорию гиперчувствительности как следствия воспитания истеричными матерями, автор с очевидностью применяет ее и к себе самому.

«Говорят, что склонность матерей к истерии хотя и не передается сыновьям, однако порождает в них особенно живые, даже совершенно эксцентричные фантазии, и среди нас есть один, на примере которого, полагаю я, подтверждается правильность этой теории. А как быть с воздействием светлого безумия матерей на Сыновей, которого они также, по крайней мере, как правило, не наследуют? Я не имею в виду то по-детски глупое безумие женщин, которое порой выступает как следствие совершенно ослабленной нервной системы, я скорее подразумеваю то ненормальное состояние души, при котором психический принцип жаром перевозбужденной фантазии возгоняется до состояния сублимата и превращается в яд, поражающий жизненный дух, который смертельно заболевает, и человек в безумии этой болезни принимает мечту об ином бытии за саму реальную жизнь».

Однако, в отличие от Гофмана, у Вернера несоответствие между мечтой и действительностью приобрело роковую форму. Словно бы желая предостеречь себя от подобной опасности, Гофман писал 26 сентября 1805 года Гиппелю: «В. служит для меня печальным доказательством того, как самые блистательные задатки могут быть убиты нелепым воспитанием и как самая живая фантазия бывает принуждена научиться ползать, когда ее приземляет низкое окружение». Движимый грязной жадностью и расчетом, когда дело идет о деньгах, об успехе, о грубом половом влечении, о женщинах из низов общества, Вернер вместе с тем уносится в своих фантазиях в чудовищный выдуманный мир, в котором он среди языческих титанов и христианских героев может изображать из себя мессию. В последние годы жизни Вернер, совершенно сокрушенный раздвоенностью собственной натуры, попытался претворить на деле фантазии о своей миссии избавителя, приняв «мечту об ином бытии за саму реальную жизнь»: рукоположенный в 1814 году в сан католического священника, он проповедовал в Вене покаяние представителям высшего общества, взяв на себя миссию обличителя нравов господствующего сословия.

При всей настороженности своего отношения к Вернеру, Гофман пытался летом 1805 года сблизиться с ним. Он собирался создать вместе с ним оперу о Фаусте и даже предпринять поездку в Италию, для чего он специально усовершенствовал свои знания итальянского языка. Когда до Гиппеля дошел распущенный кем-то слух о том, что Гофман будто бы хочет отправиться в Италию с одним польским графом, он был сильно раздосадован этим, поскольку между друзьями был уговор предпринять в 1806 году, в год своего тридцатилетия, поездку в Италию. Однако из всего

этого ничего не вышло: ни с Вернером, ни с Гиппелем, ни с каким-либо польским графом Гофман в Италию не поехал, так и не осуществив мечту своей жизни «Страну, где цветут лимоны», он никогда не увидит, хотя фантазия беспрестанно будет рисовать ему картины итальянского неба, пинии, римские улицы и шумные карнавалы, и он облечет все это в литературные формы, в которых жизнь будет представать в виде живописной игры комедии дель арте.

Позднее Гофман будет с удовольствием вспоминать варшавский период своей жизни. Конечно, были и разочарования, как, например, с Вернером. Высшая цель Гофмана — приобрести известность в качестве композитора — тогда все еще не была достигнута, а его уже третий по счету зингшпиль *«Каноник»* не был поставлен на берлинской сцене. И все же как в жизни, так и в искусстве у него наметился определенный прогресс. Он счастливо живет с Мишей, испытывая к этой спокойной женщине нежную любовь.

Летом 1805 года у них родилась дочь Цецилия; правда, прожила она недолго. Гофман посвятил ей мессу, которую начал сочинять еще в Плоцке. Жилищные условия их небольшой семьи, членом которой считалась и племянница, дочь разыскиваемого по обвинению в растрате Готвальда, отнюдь не плохи. Когда же летом 1806 года они переехали в квартиру на Сенаторштрассе, они стали просто великолепными.

Гофман пользуется уважением и как чиновник, и как участник культурной жизни Варшавы. Он впервые становится за дирижерский пульт. «Его темп был огненным и быстрым, — писал Хитциг, — однако не переходил грань допустимого, и впоследствии высказывалось мнение, что если бы ему довелось выступать с хорошим оркестром, ему не было бы равных как дирижеру при исполнении произведений Моцарта».

Хитциг и Гофман были соседями. Между ними установился своего рода ритуал: летними вечерами, когда на улицах воцарялась тишина, что в Варшаве происходило довольно поздно, открывались окна, Гофман садился за рояль и исполнял произведения своих любимых Баха и Моцарта. Хитциг же и его жена слушали у окна, бывало, пока не забрезжит рассвет.

Так могло бы продолжаться еще какое-то время, однако политические судьбы Европы распорядились иначе, и в жизни Гофмана наступил крутой поворот.

Гофман даже во времена всеобщего возбуждения, вызванного Французской революцией, упорно не желал брать в руки газет или вести политические разговоры. Тем более не заботился он вопросами политики в годы, когда Пруссия соблюдала

нейтралитет и когда государство, которому он служил, столь успешно уклонялось от участия в развязанной Наполеоном общеевропейской войне. Он проводил свои дни в Варшаве, «совершенно не замечая, как политический горизонт затягивается грозовыми тучами» (Хитциг). И вот, в один прекрасный день, 28 ноября 1806 года, французская армия вступила в Варшаву, прогнав со всех должностей прусских чиновников, в том числе и правительственного советника Гофмана. Что же произошло?

На протяжении девяти лет Пруссия соблюдала благожелательный нейтралитет в отношении Наполеона, и дела ее шли хорошо. Ее не только пощадили вихри войны — она сумела даже извлечь для себя выгоду из разгрома Наполеоном старой Европы, например, присоединив к себе в 1803 году всю Вестфалию, куда так стремился Гофман из своего изгнания в Плоцке. К тому же король Пруссии едва не стал прусским императором. Наполеон, только что коронованный в качестве императора французов, милостиво предложил Фридриху Вильгельму III бранденбургско-прусское императорское достоинство, однако тот отказался, оставшись верным своему принципу: «Не позволяй ослепить себя мнимой славой».

Можно было бы подвергнуть критике политику Фридриха Вильгельма III, однако то обстоятельство, что он не имел склонности к героическим аллюрам, отдавая предпочтение радостям спокойной семейной жизни, обеспечило его подданным несколько мирных лет. В качестве принципов своего правления он записал: «Величайшее счастье страны, несомненно, заключается в продолжительном мире; следовательно, наилучшей является такая политика, которая постоянно руководствуется этим принципом… Никогда не вмешивайся в чужие раздоры, которые тебя не касаются… Для того же, чтобы не оказаться вопреки своей воле замешанным в чужие раздоры, остерегайся альянсов, которые рано или поздно могут вовлечь нас в такие раздоры».

Подобного рода тактическая осмотрительность вызывала восхищение и у знаменитого министра одного из малых государств Центральной Германии — тайного советника Гёте. «Хотя мир пылал во всех углах и концах, — писал Гёте, — Европа принимала иные очертания, на суше рушились города, а на море гибли флоты, однако Центральная и Северная Германия все еще наслаждалась неким лихорадочным миром, в условиях которого мы обеспечили себе проблематичную безопасность. На западе возникла великая империя, она пускает корни и ветви во все стороны. Между тем Пруссия удостоилась привилегии упрочиться на севере».

Однако в 1806 году этому упрочению пришел конец. Чтобы

гарантировать неприсоединение Пруссии к альянсу Австрии, Англии и России, Наполеон принудил ее в начале 1806 года вступить в союз против Англии. Осмотрительный Фридрих Вильгельм III захотел обезопасить себя, заключив за спиной своего нового союзника договор с царем Александром I. Когда Наполеону, предпочитавшему иметь Пруссию в качестве младшего партнера, вместо того чтобы покорять ее, стало известно об этой закулисной возне, он ввел свои войска в Тюрингию. Пруссия отреагировала на это объявлением мобилизации и в ультимативном тоне потребовала вывести французские войска. Подобную дерзость Наполеон не мог оставить безнаказанной и объявил войну. В двух сражениях, состоявшихся 14 октября 1806 года под Йеной и Ауэрштедтом, он нанес сокрушительное поражение плохо подготовленной прусской армии и вступил в Берлин. Главнейшие крепости к западу от Одера сдались без боя, а сам король бежал в Восточную Пруссию, где остатки прусских войск в союзе с русскими войсками еще дали французам несколько сражений, но в конце концов капитулировали. По условиям Тильзитского мира, подписанного 9 июля 1807 года, Пруссия потеряет половину своей территории в границах 1795 года, лишившись и земель, полученных в результате разделов Польши. Познань, Плоцк и Варшава вновь станут польскими городами.

Спустя шесть недель после победы под Йеной и Ауэрштедтом французские войска под командованием Мило и Мюрата уже были у стен Варшавы. Польское население ликовало, надеясь на возрождение Польского государства, хотя бы и милостью Наполеона. В театре шли патриотические пьесы, а с балконов домов в кварталах богачей и знати свисали польские знамена. Но, по слухам, и русские войска были на подходе. Рассказывали, что в пригородах Варшавы появились те самые русские стрелки, которые в свое время, штурмуя город под командованием Суворова, «не щадили и младенца в утробе матери» (Хитциг). В городе царило возбуждение. Гофман внимательно наблюдал за всем происходящим. «Благодаря своей миниатюрной, чрезвычайно подвижной фигуре, — сообщает Хитциг, — он легко проникал во все уголки… и доставлял из этих вылазок ценные наблюдения, приносившие немалую пользу его друзьям».

Утром 28 ноября 1806 года горел Пражский мост. Пруссаки и русские отходили от города, и гражданские караулы заступили на охрану важнейших зданий и магазинов. Все, кто не был поляком, затаились. Варшава выжидала. Во второй половине дня авангард конницы Мюрата ворвался в город. Незамедлительно было обнародовано официальное уведомление об упразднении

прусской администрации. Гофман и его коллеги едва успели поделить между собой наличные деньги в кассе суда. Первое время положение Гофмана было не столь уж и плохим: он имел достаточно денег, не будучи обременен горой судебных дел. Он много бродил по городу, исполнял партию тенора в церкви бернардинцев, встречался с друзьями в уличных кафе, откуда наблюдал парады, проводившиеся в течение нескольких недель почти ежедневно. По вечерам друзья встречались на музыкальных собраниях во дворце Мнишков, которые проводились еще в течение некоторого времени.

Но постепенно круг варшавских знакомых Гофмана редел. Один за другим они покидали город. Чтобы экономнее расходовать свои ограниченные средства, а заодно и избежать обременительного размещения французов на постой, семейство Гофмана оставило роскошную квартиру на Сенаторштрассе и переселилось в мансарду во дворце Мнишков. В январе 1807 года Гофман отправил свою семью ради ее безопасности в Познань и посвятил себя исключительно музицированию и сочинению музыки. Он работал над оперой *«Любовь и ревность»* по Кальдерону — как он надеялся, эта опера должна была стать самым значительным из всего созданного им до сих пор. Он копил также идеи и для оперы о Фаусте. Крутая перемена внешних обстоятельств его жизни, крушение Прусского государства, на службе у которого он до той поры находился, вызвала в нем прямо-таки лихорадочную жажду творчества. 20 апреля 1807 года он писал Хитцигу: «Начиная сочинять музыку, зачастую я забываю свои заботы, а заодно и весь мир, ибо *мир,* формирующийся в моей комнате на моем рояле из тысячи гармоний, не согласуется ни с каким иным, внешним миром».

Какие же заботы одолевали его? Деньги из судебной кассы заканчивались. Семья разлучена. «Хлебное дерево» осыпалось, он остался без должности и вынужден — теперь или никогда — решать, сделать ли занятие искусством своей профессией. Разумеется, он испытывает страх, даже больший, нежели признается самому себе. Из-за этого он заболевает, так что возникает даже угроза для жизни. Из-за нервной горячки он временами лишается чувств. Немногие оставшиеся в Варшаве знакомые, прежде всего Генрих Лёст и Кульмайер, ухаживают за ним. Порожденные лихорадкой фантазии обостряют силу его воображения. В навещающих его людях он видит музыкальные инструменты. «Сегодня опять мне ужасно надоедала флейта», — восклицает он. Или же: «Всю вторую половину дня меня мучил несносный фагот, всегда он вступал не вовремя или же запаздывал». Когда его состояние было наиболее угрожающим, он

сказал Кульмайеру: «И всё же они все не понимают меня, мне очень приятно, что вы здесь; мне всегда хотелось раскрыть перед вами красоту *„Волшебной флейты“;* сегодня после полудня, лежа в одиночестве, я мысленно прослушал всю оперу». И затем с каким-то лихорадочным красноречием разобрал эпизод за эпизодом все великое произведение с начала до конца.

Гофман еще раз возвратился к жизни, однако смерть в те дни ходила возле него. Побывав на грани жизни и смерти, он созревает для принятия решения. Теперь он знает: «Если и на сей раз я останусь в клетке, то конец моему искусству, конец самому мне» (из письма Хитцигу от 14 мая 1807 года). Теперь он полон решимости «ступить на стезю искусства». Но как сделать первый шаг, с чего начать?

Вена, город Моцарта и Бетховена, манит его. Тетка Хитцига, богатая, неравнодушная к искусству Фанни Арнштайн, могла бы кое-что сделать для него. Итак, он отправится туда. Однако ему не удается получить паспорт. Второй вариант, который он рассматривает, — это Берлин. Как-никак, он знает город, имеет там кое-какие связи, Хитциг и его друзья помогут ему. Таким образом, принимается решение в пользу Берлина. Но Гофман все еще медлит с отъездом.

В июне 1807 года внешние обстоятельства снова подталкивают его: французские власти требуют от оставшихся прусских чиновников принесения присяги на верность Наполеону. В противном случае они должны покинуть Варшаву в течение недели. Не из соображений прусского патриотизма, но желая ради любви к искусству выскочить из «клетки» чинов и должностей, Гофман отказывается принести присягу и в середине июня уезжает в Берлин.

Это была езда в неведомое.

Глава одиннадцатая
ИЗГНАННЫЙ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЙ СОВЕТНИК

Гофману тридцать один год от роду, и в Берлине ему предстоит прожить худший период своей жизни. Вместе с тем этот год — с лета 1807 по лето 1808-го — будет временем пробуждения в нем литературного гения. В Берлине у него появится замысел рассказа *«Кавалер Глюк»,* который окажется наиболее удачным из всего написанного им. В этом рассказе, словно в фокусе, сконцентрированы все важнейшие мотивы и темы творчества Гофмана. Здесь уже полностью сформировались его литературный стиль и повествовательная техника — словом все, что будет привлекать в его творчестве современников и потомков.

Что сделало возможным внутренний прорыв литературных потенций в изгнанном и лишенном должности правительственном советнике и «дилетанте» от искусства? Этот прорыв явился одной из важнейших вех его жизни, и связан он как раз со вторым пребыванием его в Берлине.

Еще никогда в своей жизни Гофман не был столь свободен, как в момент отъезда из Варшавы — из той «клетки», где он был оберегаем должностью и семьей. До сих пор в его жизни всегда присутствовал некий внешний стабилизирующий фактор. Он всегда воспринимал этот фактор как ограничение, в действительности же он был для него опорой и вносил в его жизнь определенный порядок, что вызывало в нем внутреннее беспокойство, но вместе с тем и успокаивало его.

В Кёнигсберге, Глогау и во время первого пребывания в Берлине он жил еще в кругу семьи и двигался предопределенным путем обретения профессии, порой испытывая сомнения и поглядывая по сторонам, но тем не менее вполне целеустремленно. Уехав из Познани, он покинул опекавшую его семейную среду, однако еще оставалась должность, вносившая в его жизнь стабильность. К этому вскоре добавился брак с Мишей, служивший для него опорой, особенно важной в период «изгнания» в Плоцке. В Варшаве у него уже была небольшая семья. Господин правительственный советник хотя и сетовал на груз служебных обязанностей, однако имел возможность пользоваться выгодами своего положения и регулярного, гарантированного дохода.

Теперь, оказавшись в Берлине, он был «свободен» от всех этих

связей и обязательств и на деле познал, сколь все же необходимы они были ему. Его наполняли беспокойством вновь вернувшиеся, некогда пережитые страхи, какие-то непонятные желания, но он не знал, как успокоить их. Эти желания побуждали его к лихорадочной, но не имевшей конкретной цели активности, причем все, что бы он ни предпринимал, казалось ему «ничтожным, бесцветным, мертвым». Лихорадочная попытка самоосуществления попадает в водоворот дереализации самопознания. Спустя многие годы Гофман, жизнь которого к тому времени наладится и устоится, отразит этот кризисный опыт в биографии Крейслера, включенной в роман *«Житейские воззрения кота Мурра»*. Там он напишет: «Как только я почувствовал себя свободным, мною овладело то не поддающееся описанию беспокойство, которое с ранних лет моей юности столь часто приводило меня в состояние разлада с самим собой… часто возникает сумбурное, безумное желание чего-то, что я лихорадочно ищу вне себя самого, тогда как оно таится внутри меня — сумрачная тайна, смутная загадочная мечта о райском блаженстве наивысшего удовлетворения, которого сама мечта не может назвать, лишь порождая предчувствие его, и это предчувствие заставляет меня испытывать Танталовы муки… Потом я научился бороться с самим собой, но так и не мог выразить мук собственного состояния… когда мне вдруг все начинало казаться жалким, ненужным, бесцветным, мертвым и сам я словно бы переносился в безрадостную пустыню».

Он научился, как он пишет, «бороться с самим собой». В ходе этой продолжавшейся всю жизнь борьбы с неведомым желанием, обесценивающим, сводящим на нет любой доступный способ достижения своих целей, любой реальный путь самореализации, общественные институты и связи служили важными союзниками, в которых он нуждался, но к которым вместе с тем чувствовал отвращение — именно потому, что нуждался в них. В моменты, когда он был лишен их, он чувствовал себя беззащитным перед некой внутренней силой, всегда обезличенной, и оказывался во власти внешней ситуации, настолько неупорядоченной, что в ней не находилось места для него самого. Все, внутри и вовне, приходило в движение, оставаясь при этом бесформенным и безликим — оглушительная тишина, густо поросшая пустыня, сверх всякого предела переполненная пустота. Лишь «дух музыкального искусства», писал он, спасал его от столь мучительной дереализации.

Гофман прибыл в Берлин, сильно изменившийся за прошедшие годы. Одержав в 1806 году победу при Йене и Ауэрштедте, французы заняли город. Тяжкое налоговое бремя

легло на его жителей. Производство и торговля пришли в упадок, а большая часть всего, что еще давали деревня и город, уходила на удовлетворение потребностей оккупационных войск. Зимой 1807/08 года в Берлине свирепствовал голод. В Тиргартене и Хазенхайде искали ночлег бездомные. В пивных не хватало пива, и его разбавляли водой. Вместо любимого кофе заваривали сушеную морковь. Табака не было, и заменой ему служили всевозможные смеси трав, при курении которых распространялась такая вонь, что некурящие готовы были кинуться в драку. Улицы кишели безработными, которым зачастую не оставалось ничего иного, кроме как пробавляться мелким воровством. И с Гофманом сразу же по прибытии в Берлин 18 июня 1807 года приключилась пренеприятная история. Пока он обедал в трактире, воры подпилили в его комнате заднюю стенку секретера и похитили почти все его наличные деньги, шесть фридрихсдоров.

Культурная жизнь в городе продолжалась и в условиях оккупации. Однако с публичных сцен, где тон задавали французы, она в значительной мере переместилась в частные дома. Театр, прежде имевший государственные дотации, теперь вынужден был существовать на кассовые сборы, которые стали более скудными, поскольку Ифланд был вынужден давать французские водевили, и даже немецкие пьесы должны были идти на французском языке. Театральному директору порой самому приходилось ночи напролет диктовать своему писарю перевод на французский язык немецких пьес. Немецкая публика если еще и приходила в театр, то использовала любую представлявшуюся возможность, чтобы дать выход своему недовольству. Случались и инциденты. Когда во время представления *«Орлеанской девы»* в сцене коронации должен был раздаться возглас: «Да здравствует король Карл Добрый!» — последние два слова тонули в реве публики, и можно было услышать лишь: «Да здравствует король!» При этом все поднимались со своих мест. «По ложам и партеру, — рассказывает очевидец, — словно пробегала электрическая искра, сплавляя всех в единое целое, и долго еще в зале раздавалось многократно повторявшееся: „Да здравствует король!“».

В таких случаях театрального директора Ифланда порой привлекали к ответственности. Когда публика во время представления *«Ифигении»* громко выразила свою приверженность изгнанной в Кёнигсберг королеве Луизе, французские власти подвергли Ифланда домашнему аресту.

И вообще театр был одним из немногих публичных мест, где можно было коллективно выразить свои настроения. Фарнхаген фон Энзе, с которым Гофман познакомился тогда в Берлине, рассказывает: «Куда ни глянь, повсюду расстройство,

разобщенность, по всем направлениям неясное будущее; политическим силам тщетно противились силы общественные и духовные, которые имели возможность почувствовать, что несущая их гражданская почва сильно поколеблена… Каждый наудачу искал сиюминутной выгоды, живя одним днем». Любой, кто пытался в этой неясной ситуации обрести почву под ногами, «был вынужден обращаться к духовной жизни, вместе с единомышленниками довольствоваться идеями и ощущениями, которые представлялись противовесом этой реальности».

Гофман попробовал и то и другое: тщетно попытавшись в одиночку пробиться сквозь внешние обстоятельства, он, изнемогая, обратился к сфере духовного, прежде всего к музыке. «В своей комнатушке, — писал он 12 декабря 1807 года Гиппелю, — окруженный старыми мастерами, Фео, Дуранте, Генделем, Глюком, я нередко забываю все, что столь тяжко гнетет меня, и лишь когда я просыпаюсь наутро, все тяжкие заботы возвращаются вновь!» Плохо лишь то, что музыку, которая по вечерам дает ему приют от «тяжких забот» борьбы за выживание, наутро он вынужден использовать как оружие для самоутверждения. Музыку, которая для него является целью жизни, он вынужден делать средством для существования, вынужден выставлять на продажу себя и свое творение, конкурировать на рынке. Заставляя в рассказе 1808 года *«Кавалер Глюк»* своего заглавного героя признаваться: «…я открыл священное непосвященным, и в мое пылающее сердце впилась ледяная рука», он резюмирует собственный опыт художественного творчества, плоды которого должны идти на продажу. Несладко было изгнанному правительственному советнику, еще не добившемуся известности в качестве композитора и музыканта, продавать себя в Берлине. В области художественного творчества он был тем «духом, отторгнутым от тела», каким выступает его кавалер Глюк.

Прибыв в Берлин, он привез в багаже наброски опер, инструментальные композиции, зингшпили и рисунки. Несколько раскрашенных изображений польских офицерских униформ он сумел даже сбыть одному издателю, правда, гонорар пришлось ждать слишком долго.

Он еще раз пытается заинтересовать Ифланда своей музыкой. На эту попытку его воодушевило сообщение Юлиуса фон Фосса, с которым он познакомился еще в Глогау, о том, что его отправленный в 1805 году зингшпиль *«Каноник из Милана»* был благосклонно принят авторитетными людьми в здешнем театре, и постановка не состоялась лишь по той причине, что популярный в Берлине композитор сочинил музыку на то же самое либретто:

хотя Гофман как композитор получил более высокую оценку, предпочтение отдали местной знаменитости. Эта закулисная история принесла ему известное удовлетворение, и летом 1807 года через одного знакомого он обратился к Ифланду с просьбой дать ему заказ на сочинение музыки для театра. Однако Ифланд не ответил.

Тогда Гофман составил список своих музыкальных произведений, в который вошли три увертюры, одна симфония, два квинтета, шесть фортепьянных сонат, две мессы, несколько мотетов и ряд песен, и отправил его музыкальному издателю Кюнелю в Лейпциг, пытаясь заинтересовать его тем, что его музыка восполнит имеющиеся на рынке пробелы. «Существует недостаток в новых симфониях, — писал он, — и столь же много пианистов, возмущенных пустыми тирадами в новейших сочинениях для фортепьяно и истосковавшихся по произведениям, в которых бы старинный стиль сочетался с мелодическим воодушевлением новаторов. Не ради собственной выгоды, но исключительно из любви к истине я могу утверждать, что симфония *ad* I., очень часто исполнявшаяся в Варшавской консерватории, производила большое впечатление на публику, и знатоки воспринимали ее с удовлетворением, и что фортепьянная соната 7,8 выдержана в упомянутом стиле и охотно исполнялась хорошими музыкантами» (письмо Кюнелю от 27 октября 1807 года).

Музыкальный издатель прислал унизительный ответ: ни словом не обмолвившись о предложении Гофмана, он пригласил его на работу в качестве прислуги и помощника в лавке с жалким окладом. В процитированном письме Гофман с дальним умыслом льстил издателю, написав, что он ценит его как человека, который «беспристрастно смотрит не на имя, а на вещь, и убежден, что *эта вещь,* несомненно, создаст имя, способное привлечь толпу поклонников». Стремившийся стяжать известность, Гофман прибегал к лести как козырной карте. В отношении Кюнеля ему это не помогло, однако через него все же удалось наладить контакт с Фридрихом Рохлицем, редактором весьма уважаемой *«Всеобщей музыкальной газеты»,* издававшейся в Лейпциге. Спустя полтора года, в начале 1809-го, Гофман сделает почин на литературном поприще, на первых порах в качестве автора музыкальных заметок.

В конце августа 1807 года Гофман дал следующее объявление в *«Имперском вестнике»:* «Некто весьма сведущий в теоретической и практической частях музыки, сам сочинивший значительные музыкальные произведения, восторженно принятые публикой, и до сей поры возглавлявший в качестве дирижера важное

музыкальное учреждение, но из-за войны потерявший свое место, желает устроиться дирижером в каком-либо театре или частной капелле». Гофман умалчивает в этом объявлении о своей подлинной профессии и рекомендует себя в качестве опытного, проверенного на практике профессионального музыканта. Предложение поступило от двух театров — из Люцерна и из Бамберга. В обоих случаях от него требовали прислать пробное музыкальное сочинение. Произведение для Люцерна он тут же сочинил и отослал, однако оттуда более не поступало никаких вестей, не говоря уже о гонораре за выполненную работу.

Директор Бамбергского частного театра граф Юлиус фон Соден был еще более притязателен: в качестве пробной работы он потребовал от Гофмана положить на музыку им же сочиненное четырехактное оперное либретто *«Напиток бессмертия»*.

Без твердых гарантий предоставления искомого места Гофман согласился удовлетворить это требование. В его бедственном положении у него не было иного выбора.

В декабре 1807 года Гофман узнал, что Захария Вернер, живший в то время в Веймаре, собирается представить для постановки в Берлине новую драму. Ссылаясь на старую дружбу, он попросил Вернера предоставить ему право написания музыки к пьесе. Гофман усматривал в этом шанс для себя, ибо год назад сочиненная Вернером пьеса о Лютере *«Величие силы»* с большим успехом прошла в Берлинском театре. Ифланд блистал в главной роли, поэтому позаботился о грандиозной постановке: в заключительном акте на сцене появились 151 актер и восемь лошадей. Еще до премьеры в общественных кругах разгорелся спор о том, позволительно ли выставлять в свете рампы основоположника прусской государственной религии. Опасались волнений. Некоторые представления проходили под усиленным надзором полиции. Преувеличенный пафос пьесы и помпезная постановка вызывали насмешки. Дело дошло до скандала. Группа офицеров устроила летом 1806 года на улицах Берлина шествие, представлявшее собой пародию на эту постановку, — позднее Фонтане замечательно изобразил это в своей новелле *«Шах фон Вутенов»*[31].

В Берлине хорошо помнили прошлогодний скандал, и в определенных кругах уже начали посмеиваться над Вернером. Однако, к удивлению многих, его положение ничуть не пошатнулось, напротив, великогерцогское семейство Веймара весьма благоволило ему. Гофман, таким образом, мог рассчитывать на снискание определенной известности, если бы ему удалось написать музыку к новой пьесе. Однако ему довелось в очередной раз убедиться, что полагаться на Вернера нельзя.

Вместо того чтобы пойти навстречу пожеланию Гофмана, он дал ему наставление: «Обратите лучше помыслы свои к Богу!» — и попытался вопреки воле Ифланда составить протекцию другому композитору. Однако его пьеса *«Ванда, королева сарматов»* так и не была поставлена в Берлине.

Когда Вернер весной 1808 года прибыл в Берлин, он дал Гофману заказ на иллюстрации к отдельному изданию своей пьесы *«Аттила»*. Гофман сделал уже наброски, однако Вернер неожиданно сообщил ему, что перепоручил иллюстрирование книги другому художнику. Возмущение Гофмана лишь потому не вышло за рамки внешних приличий, что он к тому времени уже научился от всего сердца презирать этого человека.

С лета 1807-го по апрель 1808 года, когда, наконец, пришел положительный ответ из Бамберга, Гофман не имел ничего определенного — одни только расплывчатые перспективы, планы, обещания, надежды. У него не было денег, и приходилось брать в долг у знакомых и друзей. Гиппель дал ему в долг несколько сотен рейхсталеров, небольшая сумма поступила из Кёнигсберга. Гофман обратился также и в государственные инстанции, в обязанность которых, собственно, и входило оказание поддержки «служащим-изгнанникам». Среди всех этих забот и огорчений в августе 1807 года настигла его, словно гром среди ясного неба, весть о смерти в Познани маленькой дочери Цецилии и опасной для жизни болезни Миши. «Я пребываю в состоянии, заставившем меня самого ужаснуться», — писал он 22 августа 1807 года Хитцигу. Однако он не раскис: именно в эти дни тяжелейшей депрессии он, дабы «не пропасть в тягостных раздумьях», опубликовал свое объявление с предложением собственных услуг дирижера.

Позднее Гиппель весьма неодобрительно отзывался об этом периоде жизни Гофмана. Он писал: «Достойно сожаления, что год праздного пребывания в Берлине, хотя и посвященный целиком служению музе, столь дурно сказался на его характере. Он начал отвыкать от семейной жизни, которая была дорога ему в Плоцке и Варшаве и тем самым служила прочными узами, в которых он постоянно нуждался, дабы сдерживать свою безудержную фантазию. Он привык ни во что не ставить свое дело, жить одним только днем, тешить себя воздушными замками и предаваться величайшему легкомыслию».

В этих написанных в 1822 году строках все еще звучат отголоски разлада, наступившего в 1807 году в отношениях между друзьями. Гиппель, к тому времени всецело посвятивший себя служению собственным сословным интересам и ведший жизнь сельского хозяина-юнкера, хотя и оказал Гофману

финансовую поддержку, однако вместе с тем упрекал его — с выигрышной позиции дающего — за то, какой образ жизни он ведет. Переписку, в которой нашла отражение эта коллизия, Гиппель не опубликовал. О том, что дело дошло до разлада между ними, явствует из письма Гофмана Гиппелю от 12 декабря 1807 года, которое начинается словами: «Хвала небесам, что роковое недоразумение во взаимоотношениях между нами теперь совершенно устранено и я могу свободно говорить с тобой о себе и своем существовании». Однако вполне «свободно» общаться друг с другом приятели не могли уже после сцены, разыгравшейся в 1797 году на крыльце дворца в Личене. И даже теперь, после устранения «недоразумения», прежняя непринужденность не вернулась. Гофман пытается произвести на друга впечатление солидного человека. В ранее процитированном письме он сообщал: «Ты и представить себе не можешь, мой единственный друг, сколь тихую, уединенную жизнь художника веду я здесь в Берлине».

Эта фраза написана, дабы устранить роковое «недоразумение». Очевидно, Гиппель упрекнул друга в принадлежности к «плохой компании», что ведет к «нравственному разложению». Оглядываясь в 1822 году назад, Гиппель писал о «легкомыслии» Гофмана, а в другом месте, характеризуя его жизнь в Познани, он высказывается еще определеннее, порицая Гофмана за «безудержную распущенность», губительно сказавшуюся на его физическом состоянии: «Я думаю, мы не слишком ошибемся, если станем искать в этом (познаньском. — *Р. С.*) периоде и более поздней, после его бегства из Варшавы, столь же пагубной, праздной жизни в Берлине зачатки того стремительного телесного разложения, которое слишком рано, принимая в расчет его возраст и заключавшуюся в нем редкостную жизненную силу, похитило его из мира сего».

В чем действительно заключались «легкомыслие» и «распущенность» Гофмана в эти месяцы его величайшего отчаяния, мы никогда в точности не узнаем. В письмах Гофман об этом, естественно, не упоминает, а дневник он в то время не вел. Однако написанная им в 1819 году биография Крейслера содержит уже упоминавшиеся исповедальные намеки: «беспутное, безумное желание» овладело тогда им, нежданно избавленным от всех прежних пут, и он с головой окунулся в пожиравший его разгул. Говорится о неком «окружении», с которым он связался и которое в конце концов был вынужден признать двусмысленным. В биографии Крейслера, в эпизоде, относящемся к этому периоду, фигурирует некая советница Бенцон, привлекательная вдова,

которая выступает в роли ангела-спасителя, возвращающего Крейслера на путь истинный.

О том, что в тот берлинский год в жизни Гофмана появилась такая женщина, свидетельствует и сообщение современника, резчика по дереву, поэта и публициста Фридриха Вильгельма Губица, который вспоминает о любовной связи Гофмана с недавно овдовевшей женой одного чиновника. Губиц, являвшийся завсегдатаем в доме этой женщины, неоднократно встречал там Гофмана. От членов семьи вдовы он будто бы узнал, что Гофман даже обещал жениться на ней и для этого собирался развестись. Правда, сей педант-филистер, каким он выведен в книге Гофмана, не может служить безусловно надежным свидетелем. Слишком обозлен был он на Гофмана за те насмешки, которых удостоился от него в его последние годы жизни в Берлине. Так, Губиц распускал заведомо клеветнические слухи о нем: Гофман, прежде чем уехать в Бамберг, будто бы произвел вдовушке ребенка, отчего несчастная мамаша на время даже лишилась рассудка; ребенок же оказался чрезвычайно одаренным в музыкальном отношении, однако вырос без надлежащего надзора и еще в юные годы утонул во время купания. Как впоследствии выяснилось, эта одиозная история имела в своем основании путаницу: в нее был замешан другой чиновник, пробавлявшийся писательством, — Карл Мюхлер.

Тем не менее в сообщениях о любовной связи Гофмана с упомянутой вдовушкой, несомненно, заключалось и нечто истинное — правда, без ребенка, без безумия и без несчастного случая при купании.

Из эпизода с советницей Бенцон в биографии Крейслера мы узнаем еще кое-что. Гофман, который под натиском внешних обстоятельств в конце концов решился профессионально заняться искусством, после всех разочарований, пережитых в условиях «нынешней конкуренции со стороны оставшихся без куска хлеба художников» (из письма Гиппелю, 25 мая 1808), не раз подумывал о том, не вернуться ли, как только представится такая возможность, в тенета чиновничьей службы. После изгнания Крейслера со службы бывали моменты, «когда он не знал, на что решиться»; когда же он спросил советницу Бенцон, что она думает о продолжении карьеры чиновника, она ответила, что «была бы не слишком высокого мнения о советнике посольства, пока тот занимался бы искусством как любитель, не решаясь всецело посвятить себя ему».

Действительно ли упомянутая берлинская вдовушка подвигла Гофмана на занятие искусством как основным делом? Вопрос этот остается открытым. Да он и не имеет большого значения. Гораздо

важнее то, что изгнанный правительственный советник, пытаясь вести в Берлине жизнь художника, временами впадал в отчаяние и сомневался в правильности своего решения. В подобном настроении Гофман был готов видеть в более благоприятном свете свою многолетнюю жизнь чиновника, на которую он при иных обстоятельствах имел обыкновение сетовать. 12 декабря 1807 года он писал Гиппелю: «Преимущественно же я склоняюсь к мысли, что мне, помимо занятий искусством, следовало бы продолжать государственную службу, трезво смотреть на вещи и не поддаваться эгоизму, который, если можно так выразиться, делает профессионального художника ни на что не годным».

Осознание двойственности своего существования в качестве художника и государственного чиновника, как мы еще увидим, и в дальнейшем будет играть в жизни Гофмана важную роль, проникая в самое нутро его поэтики.

В биографии Крейслера советница Бенцон вкладывает колеблющемуся бывшему советнику посольства «в карман… приглашение на должность капельмейстера». С Гофманом дело обстояло иначе. От мучительной неизвестности относительно своей дальнейшей судьбы и сомнений его освободило пришедшее в апреле 1808 года из Бамберга известие, что он назначается с 1 сентября дирижером с годовым окладом в 600 талеров. При этом он мог дополнительно зарабатывать, сочиняя музыку для театра и давая частные уроки музыки.

Гофман понимал, что положение, которое предстояло ему занять, было не блестящим. К тому же театр в Бамберге находился в состоянии кризиса, поскольку Соден, как он слышал, отошел от руководства им. Итак, радость Гофмана отнюдь не была безмерной, хотя перспектива получения должности в Бамберге и принесла ему облегчение, приободрила его. Ему даже хватило воодушевления вновь взяться за отложенное несколько месяцев назад сочинение оперы *«Любовь и ревность»* по Кальдерону, за свое, как он надеялся, *opus magnum*[32].

Однако задора хватило ненадолго. До 1 сентября оставалось еще несколько месяцев, и Гофман не знал, как их прожить, поскольку был без гроша в кармане. В мае 1808 года нужда достигла крайнего предела. В состоянии, как он позднее писал, «полубезумия» Гофман адресовал крик о помощи своему другу Гиппелю: «Я работаю до изнеможения, надрываю собственное здоровье и ничего не зарабатываю! Я не хотел бы описывать тебе мою нужду. *Пять дней я не ел ничего, кроме хлеба* — такого еще не бывало!.. Если ты в состоянии помочь мне, то пришли фридрихсдоров двадцать, а то Бог знает что со мной будет… Друг мой! Не оставь своей заботой меня несчастного!»

В эти недели жесточайшей нужды он не находит более утешения и в сочинении музыки. «А между тем, — пишет он Гиппелю 12 апреля 1808 года, — ты и представить себе не можешь, сколь, собственно, маловажные вещи, касающиеся исключительно тела, к примеру, плохая еда или отсутствие того, к чему привык в лучшие времена, как то: стакан доброго рома по утру и тому подобное, могут влиять на душу, вызывая подавленность и уныние».

Это уныние гонит его на улицу. Когда настроение подавленности овладевает им, он ощущает потребность в физическом движении, охотно посещает Тиргартен. Там он встречает старого знакомого, с которым одно время жил в Плоцке, — правительственного советника Теодора Генриха Фридриха, также лишившегося места и пробавлявшегося писательством, без денег и перспектив. Гофман стыдливо пытается скрыть свою нужду, однако Фридрих замечает ее и, хотя сам не имеет почти ничего, делится с ним последним. Для Гофмана это подобно привидению, призраку, как возвращение кавалера Глюка в одноименном рассказе.

С Фридрихом, этой верной душой, Гофман позднее никогда не встретится. Фридрих перебивался случайными заработками в качестве чтеца и мелкого литератора в Вене, Берлине и Гамбурге. В 1815 году он снова поступит на службу в суде, однако досрочно выйдет на пенсию и в 1819 году утопится в Эльбе. Правда, получит распространение слух, что он лишь инсценировал свое самоубийство, чтобы под другим именем отправиться в Америку… Что ж, еще один правительственный советник гофмановского пошиба.

В конце мая — начале июня 1808 года положение Гофмана улучшилось. От министра, барона фон Штейна, он, как и прочие бедствовавшие чиновники, получил единовременное денежное пособие. Гиппель также прислал денег, а Нэгели, издатель из Цюриха, принявший к опубликованию несколько песен Гофмана, отправил ему гонорар и, что больше всего порадовало его, заказал ему трио, выразив пожелание и в дальнейшем сотрудничать с будущим бамбергским дирижером. Соден, теперь уже не директор, но меценат тамошнего театра, пригласил Гофмана погостить в своем графском имении близ Бамберга. Гофман мог бы провести там три месяца вплоть до своего вступления в должность. Однако он не последовал этому дружескому приглашению, равно как и не осуществил свое намерение посетить Гиппеля. Он предпочел провести месяц у своего друга Хампе в Глогау, откуда поехал в Познань, чтобы забрать Мишу. Вместе с ней в августе 1808 года он отправился в

Бамберг. Ему пришлось буквально вырывать Мишу у родных, не веривших в благоприятные перспективы правительственного советника, решившего попытать свое счастье в качестве провинциального музыканта в далекой Южной Германии.

В эти недели у него вызрел замысел *«Кавалера Глюка»* — рассказа, в котором *in nuce*[33] уже обнаружилось все мастерство Гофмана.

КНИГА ВТОРАЯ
Тягостная свобода — годы капельмейстерства 1808–1814

Слишком поздно пришло освобождение. Я чувствовал себя точно заключенный, который, наконец обретя свободу, до того отвык от суматохи мира, даже от дневного света, что не в силах был наслаждаться драгоценной свободой и сам возжелал воротиться в темницу.

«Кот Мурр»

Глава двенадцатая
ВЕЛИКИЙ ДЕБЮТ

12 января 1809 года Гофман по почте отправил Рохлицу свой рассказ *«Кавалер Глюк».*

Он еще не прожил и пяти месяцев в Бамберге, но уже успел потерпеть фиаско в качестве дирижера тамошнего театра. Дабы не потерять последние перспективы и надежды, ему приходилось подстраховываться. С этой целью он и обратился к дружески настроенному к нему редактору *«Всеобщей музыкальной газеты».* Гофман сообщил Рохлицу о своем желании попробовать себя помимо основной работы музыканта-практика в качестве рецензента и писателя на музыкальные темы. Теперь у него не было особых литературных амбиций. Писательство должно было служить музыке, дать ему дополнительный заработок и принести известность, хотя бы как знатоку музыки.

Подчеркнем еще раз: блистательный дебют Гофмана в литературе явился результатом его «побочной работы». Именно это и придало его руке ту удивительную легкость, которая позволила попасть в самую точку, почти не целясь. В отличие от музыки, в писательстве на Гофмана не давил нестерпимо тяжелый груз духовного самоутверждения. В музыке он ориентировался на великих, мерился силами с Моцартом, Бетховеном, Глюком… Как литератор он никогда не вступал в изнуряющую конкуренцию ради достижения идеала. В том-то и состояла тайна его легкости, и благодаря именно этой легкости он достиг такой силы литературного воображения, которая не имеет себе равных на литературной сцене той эпохи, да и не только на ней.

Гофман предложил Рохлицу свой рассказ как «небольшую статью» и просил его позволить и впредь писать для *«Всеобщей музыкальной газеты»* небольшие статьи и рецензии «на произведения малых форм».

Попытать счастья в качестве автора, пишущего на музыкальные темы, было для Гофмана логичным решением хотя бы потому, что в прошлом все его чисто литературные работы (два романа и комедия) так и остались лежать втуне, тогда как два сочинения о музыке дали ему возможность испытать чувство удовлетворения от публикации: его *«Письмо монаха»* в 1803 году было напечатано в *«Прямодушном»,* а его рассуждения о мелодраме, содержавшиеся в письме графу Содену от 23 апреля 1808 года, были пересланы получателем во *«Всеобщую немецкую*

музыкальную газету» в Лейпциге для опубликования, о чем самому Гофману даже не сообщили. Он, таким образом, утвердился на этом поприще благодаря силе печатного слова — за эту нить он и собирался теперь ухватиться в надежде, что из этого что-нибудь выйдет.

Притязания Гофмана исключительно скромны. «Что же касается статей, — писал он 29 января 1809 года Рохлицу, — то я позволю себе время от времени обращаться с предложениями по избранному мною предмету, но при этом, разумеется, не стану выражать ни малейшего неудовольствия, если редакция не опубликует в газете что-либо из присланного мною».

Скромными были и надежды, которые Гофман связывал со своим *«Кавалером Глюком».* В это трудно поверить, принимая во внимание, сколь многое находили в его рассказе и сколь многообразны его интерпретации, накопившиеся в течение десятилетий. Эта «небольшая статья» поистине вместила в себя поразительное богатство содержания, порожденное фантазией автора.

Гофман передал Рохлицу *«Кавалера Глюка»,* сопроводив его своего рода рекламным пояснением, что сочинение это соответствует практикуемому во *«Всеобщей музыкальной газете»* жанру литературного портрета колоритных комических чудаков. Этот жанр был популярен, поскольку его повествовательный стиль оживлял музыкально-теоретические, культурно-критические и моральные рассуждения, которые, как правило, и составляли главное содержание публикаций. «Подобного рода вещи, — писал Гофман Рохлицу 12 января 1809 года, — мне доводилось встречать в вышеупомянутой газете, к примеру, чрезвычайно интересный рассказ о неком безумце, умевшем замечательно импровизировать на фортепьяно». Гофман намекает на публикацию самого Рохлица *«Посещение сумасшедшего дома»,* появившуюся во *«Всеобщей музыкальной газете»* в 1804 году. Рохлиц рассказывает в ней, как во время посещения сумасшедшего дома он услышал игру на фортепьяно душевнобольного, от которой у него пошел мороз по коже. Нестерпимое в своей тоске анданте контрастировало с аллегро «бешеного воодушевления и силы». Музыка была словно из иного мира. «Наконец, меня охватила жуткая дрожь», — писал Рохлин. Далее он приводил письмо душевнобольного, в котором излагалась целая музыкальная теория. С привлечением многочисленных цитат из Библии в ней доказывалось, что музыка является языком лучшего мира, «священной речью небесной жизни». Все это было понято совершенно буквально и излагалось в мельчайших деталях, например: «Так, прима, терция и квинта,

втроем образующие одно, означают триединого Бога, которому мы поклоняемся. И подобно тому, как мы не можем слышать первый тон, не воспринимая тихое звучание двух других, никто не может сердцем своим возноситься к Отцу, не почитая при этом Сына и Святого Духа». В этой «статье» Рохлиц, подставляя в качестве автора некоего душевнобольного (не важно, существовал ли таковой на самом деле), излагает в первом приближении религиозно окрашенную музыкальную теорию, пересыпая свой рассказ колкими замечаниями в адрес слишком рационалистического и декоративного понимания музыки.

Гофман столь явственно намекал на публикацию Рохлица не только для того, чтобы польстить редактору, но и потому, что он и в самом деле, сочиняя *«Кавалера Глюка»,* имел в виду нечто подобное: он хотел дать выход собственному раздражению по поводу плохого исполнения в Берлине произведений Моцарта и Глюка, которое он относил прежде всего на счет тамошнего капельмейстера Бернгарда Ансельма Вебера. Он хотел выразить собственные мысли о творчестве Глюка, которым он восхищался и новаторская опера которого все еще вызывала к себе противоречивое отношение публики.

Он хотел облечь свои рассуждения в любимую в то время публикой форму рассказа о встрече с безумцем.

Такова была цель, которую он прежде всего преследовал, когда брался за свое «небольшое сочинение». Однако из этого вышло нечто большее.

«Поздняя осень в Берлине обычно дарит еще несколько погожих дней». Так начинается рассказ, которому Гофман дал подзаголовок: «Воспоминание 1809 года». Для читателя, обнаружившего этот рассказ во *«Всеобщей музыкальной газете»* от 15 февраля 1809 года, то были воспоминания о будущем, точнее говоря, о будущей осени. Так с первой же фразы вступаешь в воображаемое пространство, которое, однако, в дальнейшем наполняется вполне реалистично изображенными вещами.

Место действия: берлинский Тиргартен. Посетителям кафе под открытым небом «Клаус и Вебер» подают лишь «морковный кофе» — Берлин страдает от континентальной блокады. Солнечный осенний день привлек в парк многочисленных берлинцев. Расположившийся в кафе оркестр издает, по раздраженному отзыву рассказчика, «неблагозвучный шум». Чтобы спастись от него, он предается игре воображения, которое созывает к нему «дружественные тени». Среди них, вероятно, и оказался незнакомец, который незаметно для рассказчика подсел к его столику и стал «пристально» смотреть на него. Он

производит какое-то странное впечатление. Его «ехидная усмешка» контрастирует с «меланхолической задумчивостью», «юношеский взгляд» — со старческим обликом, модный сюртук — со старомодным расшитым камзолом. Необычно и его поведение. Он повелительно говорит что-то музыкантам, и оркестр начинает играть увертюру к опере Глюка *«Ифигения в Авлиде»*.

Рассказчик — а вместе с ним и читатель — подпадают под влияние этого незнакомца, сопровождающего музыку выразительной пантомимой. «Так облекался плотью и обретал краски тот остов увертюры, который могла дать пара скрипок».

По желанию незнакомца они оба направляются в залу, чтобы там продолжить свою беседу. Незнакомец, назвавшийся композитором, на мифологических образах поясняет свое переживание музыкального вдохновения. Разговор настолько взволновал необычного композитора, что он, не в силах более переносить общество рассказчика, стремительно выбегает из комнаты. Несколькими часами позже у Бранденбургских ворот рассказчик вновь встречает его. Теперь они заводят разговор о музыкальной жизни Берлина, которая, по мнению незнакомца, много погрешила против произведений Моцарта и Глюка. И опять незнакомец резко обрывает разговор. «И все-таки произведения Глюка исполняются наиболее выигрышным образом», — говорит рассказчик. «Где там!» — возражает на это незнакомец и горько усмехается. «И чем дальше, тем больше горечи было в его усмешке. Внезапно он сорвался с места, и ничто не могло его удержать».

Третья встреча происходит спустя несколько месяцев — разумеется, опять случайно. Рассказчик собирался войти в театр, где давали *«Армиду»* Глюка. Тут-то он и видит «чудака из Тиргартена», стоящего у окна и возбужденно разговаривающего сам с собой. «Мне хотелось послушать *„Армиду“»,* — нерешительно признается рассказчик. «Вам надо *теперь* услышать *„Армиду“*! Идемте!» — прерывает его незнакомец.

Он приводит рассказчика в «ничем не примечательный дом» поблизости от Фридрихштрассе. Они пробираются ощупью в темноте. Позднее, при свете свечи, рассказчик видит, что находится в комнате со странным убранством, со «старомодными вычурными стульями, стенными часами в позолоченном футляре». Все несет на себе «отпечаток устарелой роскоши». Посреди комнаты — фортепьяно, на нем фарфоровая чернильница и несколько листов нотной бумаги, однако они не исписаны, а чернильница подернута паутиной. И толстые фолианты произведений Глюка, которые незнакомец вынул из шкафа, к изумлению рассказчика, содержат одни только пустые

страницы. Затем незнакомец сел за фортепьяно. «И он с таким выражением спел заключительную сцену *„Армиды“,* что я был потрясен до глубины души. Здесь он тоже заметно отклонялся от известного подлинника, но теми изменениями, которые он вносил в музыку Глюка, он словно бы возводил ее на высшую ступень».

Несомненно, этот чудак — гений. Он, должно быть, глубоко постиг дух музыки Глюка. Рассказчик еще никогда не слышал, чтобы музыку Глюка исполняли так, как исполнял ее этот человек. Музыка настолько увлекла его, что он начинает делать нечто странное — переворачивать для играющего пустые нотные листы. «Вне себя» от охвативших его чувств, он бросается незнакомцу на шею и спрашивает его сдавленным голосом, кто он. Тот ненадолго исчезает в соседней комнате; вновь появившись «в парадном расшитом кафтане, богатом камзоле и со шпагой на боку», с загадочной улыбкой произносит: «Я — кавалер Глюк». На этом рассказ заканчивается.

Ко времени действия рассказа Кристофа Виллибальда Глюка уже 22 года не было в живых. Он умер 15 ноября 1787 года в Вене, в страшных судорогах, вопреки совету врача выпив зараз целый стакан крепкого ликера. Таким образом, «чудак из Тиргартена» был, видимо, гениально одаренным безумцем, настолько вжившимся в музыку Глюка, что в конце концов вообразил себя самим композитором.

В этом смысле рассказ Гофмана действительно напоминает публикацию Рохлица о посещении сумасшедшего дома. Однако спонтанное чтение, и именно оно, не позволяло и не позволяет довольствоваться таким скоропалительным истолкованием. И как раз потому не позволяет, что суждение: «Этот человек безумен» появляется при чтении (если появляется вообще) очень поздно — слишком поздно для того, чтобы провести отчетливую границу между обыденным разумом и безумием. Рассказ же Рохлица ни на минуту не позволяет забыть об этой границе, точно так же, как многочисленные в то время рассказы о путешествиях в мир умалишенных, которые сохраняют некую дистанцию разума, стремящегося насладиться экзотическим зрелищем своего антипода.

У Гофмана рассказчик, а вместе с ним и читатель вовлекаются в мир «сумасшедшего» таким образом, что выносимый вердикт о сумасшествии остается чем-то внешним, поскольку к тому времени уже слишком глубоко сживаешься с незнакомцем. Хотя Гофман и включается в литературную традицию изображения сумасшедших, он, выстраивая композицию рассказа, стремится стереть следы безумия в

портрете чудака. Это удается ему благодаря повествовательной манере, которая идентифицирует читателя с рассказчиком и объединяет их в чувстве сопереживания с незнакомцем. Именно это сопереживание делает невозможной клиническую дистанцию. В конце концов читатель должен достичь такого внутреннего единения с кавалером Глюком, что уже не в состоянии исключить фантастическую возможность того, что действительно имеет дело с возвращением в реальный мир давно умершего композитора.

Во время создания или вскоре после завершения *«Кавалера Глюка»* Гофман записал в своем дневнике следующее: «Должно быть забавным выдумывать анекдоты и придавать им видимость высшей аутентичности посредством цитат, которые тут же оказываются лживыми из-за сопоставления лиц, отделенных друг от друга веками, или совершенно разнородных случаев. При этом многие были бы одурачены и, по крайней мере, на несколько мгновений поверили бы в правдивость прочитанного. Хорошо было бы как следует ужалить их».

Подобного рода «сопоставление» разнородного, фантастического и реального, прошедшего и настоящего, будет отличительным признаком стиля Гофмана. Так, в *«Выборе невесты»* четвертованный в XVI веке златокузнец обретается в Берлине 1819 года; в *«Повелителе блох»* Гофман переносит двоих естествоиспытателей XVII века в современный ему Франкфурт.

Гофман, как подчеркивает он в своей заметке 1809 года, намеревался заключить в подобного рода «сопоставлениях» некое «жало», он не собирался просто «дурачить» благонамеренного читателя. Каким же «жалом» снабдил он своего *«Кавалера Глюка»*?

Прежде всего он подвергает суровому суду музыкальную жизнь Берлина. Для этого он придумывает фантастическую ситуацию, при которой Глюк будто бы еще жив и находится в Берлине. Какие муки должен был бы он испытывать, слушая современное исполнение его собственных опер, равно как и опер Моцарта! Более того, если бы Глюк явился во плоти, берлинская музыкальная сцена не признала бы его гения, он был бы, подобно странному незнакомцу из рассказа, обречен на существование «духа, отторгнутого от тела». Ему не оставалось бы ничего иного, кроме как пуститься наутек, когда он услышал бы, как капельмейстер Вебер устраивает мешанину из увертюр и арий, выхваченных из различных опер Глюка, как грохот, производимый рабочими сцены, примешивается к речитативу, как литавры заглушают мелодию, как балерины спотыкаются, запутавшись в шнурках собственных тапочек.

Суждение ожившего Глюка о современной музыкальной жизни Берлина могло быть выражено словами незнакомца из

рассказа: «Да, пусто вокруг меня, ибо не суждено мне встретить родственную душу. Я совершенно одинок».

В первоначальном тексте рассказа Гофмана, не дошедшем до нас, выпадов против музыкальной жизни Берлина было еще больше и они отличались большей резкостью. Осторожный Рохлиц кое-что вычеркнул, о чем Гофман сожалел.

Вероятно, Гофмана вдохновил на написание этой фантазии о Глюке анекдот о посещении Моцартом Берлина в 1789 году, который тогда все еще был в ходу. Давали оперу Моцарта *«Похищение из сераля».* Среди публики неприятно выделялся своими неодобрительными возгласами и яростной жестикуляцией некий малорослый полноватый человек. Публика отозвалась свистом, когда неизвестный закричал скрипачам: «Проклятие! Берите ре!» Однако возмущение тут же сменилось восторгом, как только выяснилось, что нарушителем порядка оказался не кто иной, как сам Моцарт, пожелавший инкогнито присутствовать на представлении. Исполнителей охватил такой страх, что одна певица не отважилась даже вновь появиться на сцене. Моцарту пришлось успокаивать ее, причем он будто бы даже влюбился в нее.

Второе «жало» рассказа сидит глубже. Гофман, переживший в Берлине и только что в Бамберге унижение в качестве музыканта и композитора, попытался фантастическим образом повысить собственную значимость, ибо потаенная логика всего происходящего такова: если уж сам Глюк, гений, не был бы узнан и признан, то стоит ли действительно безвестному Гофману расстраиваться из-за отсутствия признания его труда. Его воображаемое сходство с возвратившимся в фантастическом рассказе Глюком как раз и состоит в отсутствии признания. В Берлине, как убедился он на собственном опыте, оба они, Глюк и не добившийся успеха композитор Гофман, были бы вынуждены скрываться от мира. Это делает их тайными союзниками.

Действительно, и эта фантастическая логика также вплетается в тематику популярного в то время романа о тайных союзах, который Гофман ценил и в жанре которого уже попробовал свои литературные возможности.

Для публики, погруженной в мир популярных романов Вульпиуса, Шписа и Гроссе, не могло показаться чем-то необычным таинственное возвращение или призрачное существование лица, которого не могло быть в живых в повествуемое время. Привидения являлись столь же неотъемлемой принадлежностью этих романов, как и пугающее обращение в городской толпе, «случайная» встреча, разоблачение и посвящение в соседней комнате. В романах о тайных союзах эти

мотивы складываются в определенный тип действия, который просматривается и в *«Кавалере Глюке»*.

Прежде всего это общественная среда, находящаяся в ненормальном состоянии. С представителем этой среды неожиданно заговаривает посланец, эмиссар лучшего, во всяком случае «иного» порядка. Этот «иной» порядок принадлежит к «иному» времени — к прошлому, а иногда и будущему. Эмиссар живет, таким образом, в нескольких временах. Зачастую он является привидением, мертвецом, который не может упокоиться, пока не искупит свою вину. Царящий в настоящее время «плохой» порядок каким-то образом связан с его виной. Подчас даже не известно точно, какой именно. Чтобы искупить свою вину, он пытается создать сообщество лучших — которые, естественно, могут оказаться и «худшими». Иной порядок, если бы он воцарился в жизни, мог бы оказаться для него искуплением. Он освободился бы от своей вины. Прототипом для подобных эмиссаров служил Агасфер — Вечный жид. В романах этого сорта он присутствует в самых различных обличьях. Агасфер не может обрести упокоение, поскольку он отказался помочь Христу в несении креста. Теперь он искупает свою вину, будучи обреченным на жизнь среди нехристей. Он не освободится от своей вины до тех пор, пока сотворенное им зло не будет устранено из мира. Есть черный и белый Агасфер. «Черный» вопреки собственной воле, повинуясь неодолимой силе, вынужден продолжать творить зло. «Белый» же пытается положить ему предел: он плетет сеть подпольных связей, создает тайное сообщество избранных, готовит избавительный заговор против лежащего на всем и вся проклятия. Этот эмиссар посещает главным образом большие города и среди скопления людей, на рыночных площадях, в респектабельных ресторанах и грязных притонах или прямо на улицах заговаривает с отдельными «избранными», чаще всего обращаясь к ним сзади, и пытается вовлечь их в свой заговор. В XVIII веке это называлось вербовкой прозелитов. Деятельность иллюминатов и розенкрейцеров, но главным образом сопряженные с нею фантазии и фобии, служили благодатной почвой для этого. Эмиссар, эта немногословная фигура среди шума дневных улиц, просвещал прозелитов, посвящая их в темные тайны.

По образу подобных эмиссаров и задуман кавалер Глюк, а рассказчик выступает в роли «избранного».

Глюк в рассказе несет наказание за совершение предательства, причем наказанием для него служит жизнь среди тех, кому он предал самого себя. Он предал свое искусство профанам и теперь обречен, подобно Агасферу, жить среди них,

точно «дух, отторгнутый от тела». «Но я открыл священное непосвященным… и был обречен скитаться среди непосвященных, как дух, отторгнутый от тела, лишенный образа, дабы никто не узнавал меня…» Миром, против которого Глюк — эмиссар, и рассказчик — его прозелит составляют заговор, является берлинская музыкальная сцена с ее рецензентами, ее публикой, ее композиторами-любителями и капельмейстерами — все они предали дух истинной музыки. Лишь потому, что рассказчик не является берлинцем, эмиссар Глюк счел его достойным посвящения в тайну: «Почему вы спросили, берлинец ли я?» — начал я. — «Потому что в этом случае мне пришлось бы расстаться с вами!» Большой город с его суматохой послужил местом для осторожного сближения, причем имена пока что не называются. Незнакомец говорит: «Я вас не знаю, но и вы меня не знаете. Незачем допытываться, как чье имя; имена порой обременительны». Посвящение свершается (разве могло быть иначе?) в «странно убранной комнате». Магическим ритуалом посвящения в *«Кавалере Глюке»* служит игра незнакомца на фортепьяно и переворачивание пустых страниц рассказчиком.

Тайна этого вновь учрежденного союза такова: постоянно, снова и снова убиваемый музыкальной общественностью Глюк жив. Однако он открывается лишь избранным. Надо иметь нечто от его гения, чтобы постигнуть его. Рассказчик обладает этим. Он принадлежит к немногим счастливчикам, способным постигать истинную музыку.

Следует заметить: в своем рассказе Гофман, только что потерпевший фиаско как дирижер, пытается заглушить голос сомнения. Однако это не удается. Голос звучит, и не услышать его невозможно. Правда, это сомнение в собственных силах скрывается за очередной литературной реминисценцией. Начиная свой рассказ: «Поздняя осень в Берлине обычно дарит еще несколько погожих дней… Тут я и расположился и предался легкой игре воображения, которое созывает ко мне дружеские образы, и я беседую с ними о науке, об искусстве…» — Гофман настраивает читателя на соответствующий лад.

За четыре года до того вышел в свет рассказ, начинавшийся так: «Какой бы, хорошей или отвратительной, ни выдалась погода, неизменной оставалась моя привычка в пять часов вечера отправляться на прогулку в Пале Рояль… Я беседовал сам с собой о политике, о любви, о вкусе или философии, позволяя вольно витать моему духу».

Это цитата из повести-диалога *«Племянник Рамо»* Дидро, появившейся в 1805 году в переводе Гёте и сразу же ставшей любимым чтением Гофмана.

Эта, по словам Шиллера, «весьма остроумная сатира» на моральную и эстетическую извращенность светского общества накануне революции, написанная с позиций Диогена и дающая портрет блестящей, что ни говори, эпохи, тогда еще не получила той оценки, на которую рассчитывал Гёте, ставивший Дидро даже выше Руссо. Было продано не более 800 экземпляров книги, а немногие вышедшие рецензии содержали преимущественно отрицательные отзывы. Возмущение вызывали якобы присущие автору книги цинизм и непристойность выражений. Лишь очень немногие, к числу которых принадлежал и Гофман, находили удовольствие в чтении этого сочинения.

Как и философ Дидро, рассказчик Гофмана погружен в городскую суету, у обоих поначалу царит неразбериха в голове, внимание обоих неожиданно привлекает к себе странный человек, возникающий из людской массы — племянник Рамо у Дидро и мнимый кавалер Глюк у Гофмана. Оба персонажа производят впечатление музыкальных гениев. Самой мимикой, жестикуляцией, акцентированной интонацией они внушают мысль о необычайном впечатлении, полученном от музыки. Своими многословными речами, выразительной пантомимой и устрашающей силой легких племянник Рамо проявляет себя сторонником того музыкального стиля, который с представления в Париже *«Ифигении в Авлиде»* 19 апреля 1774 года связывался с именем Глюка. (Кстати, в том же году Дидро завершил работу над своей повестью-диалогом.) Племянник Рамо требует того же, что на деле осуществляет Глюк, — преодоления традиции помпезных итальянских опер, рассчитанных на виртуозное вокальное исполнение, и обновления академически застывшего стиля постановок французского оперного классицизма Люлли[34]. На место музыкальных стереотипов и застывших схем должна прийти естественность музыкального выражения, чтобы музыка служила психологической индивидуализации и обусловленному действием нюансированию.

В повести Дидро Глюк даже не упоминается, однако именно речитативный стиль Глюка заслуживает восторженных слов Рамо: «Пение есть имитация звуками… воспроизведение физических звуков или страстных тонов». «Естественная декламация» с ее нюансированной передачей настроений, страстей и жизненных позиций должна быть образцом пения, требует племянник Рамо, и именно в этом смысле спустя некоторое время реформирует Глюк оперное пение.

«Племянник Рамо» Дидро предвещает появление реального Глюка, а фантазия Гофмана ретроспективно показывает реального Глюка. Так возникает взаимосвязь между Глюком Гофмана и Рамо

Дидро. В суждениях таинственного незнакомца у Гофмана слышатся тирады племянника Рамо, который в большом городе повсюду обнаруживает проявления борьбы за самоутверждение лицемеров, расточителей и честолюбцев. Все это вполне согласуется с музыкально-теоретической и полемической тенденцией *«Кавалера Глюка»,* однако Гофман отнюдь не инсценирует возвращение племянника Рамо в обличье Глюка.

Присутствие Рамо в рассказе Гофмана должно олицетворять собою живую реальность самосомнения. Рамо, талантливый человек, тонкий теоретик музыки, насмешник, циник, мечтатель, выступает у Дидро прежде всего как неудачливый композитор, музыкант, сомневающийся в собственном таланте и по этой причине почти впадающий в безумие. «И потому я был и есть полон раздражения от сознания собственной посредственности», — говорит он. Из-за собственной зависти он не может по достоинству оценивать удачные творения других. В нем свербит мысль: «Ничего подобного ты никогда не создашь». Он обладает собственным вдохновением, собственными замыслами, но как только пытается воплотить в собственном произведении звучащую в нем внутреннюю музыку, начинается страшная драма: «Оставшись наедине с собой, я беру перо и собираюсь писать, но грызу свои ногти, морщу лоб… а божество так и не посещает меня. Я мнил себя талантом, но в конце строк читаю, что я глуп, глуп, глуп». Он бьет себя кулаком по лбу и восклицает: *«Или там нет ничего, или мне не хотят отвечать».* Такова формула его безмерного самосомнения, оставляющего его в неведении: то ли он не способен более ни на что, то ли ему отказывают в признании.

Кавалер Глюк так же бьет себя по лбу — этим жестом Гофман наделяет его в знак родства с племянником Рамо. Оказавшись в комнате кавалера Глюка, рассказчик замечает, что теми принадлежностями композитора, которые там находятся, давно уже не пользовались, — в свете, падающем от *«Племянника Рамо»,* это наблюдение приобретает иное значение: у незнакомца, выдающего себя за Глюка, его творческая фаза, ежели таковая вообще когда-либо была, уже позади. Его художественные порывы представляют собой лишь творческие вариации оригиналов, вдохновенное воспроизводство. Теперь его творческих сил слишком много, чтобы умереть, но слишком мало, чтобы жить. В этом смысл возвратившегося привидением Глюка. Но это еще не все: Гофман продолжает закручивать смысловую спираль своего рассказа.

Кавалер Глюк остается все же безумным музыкантом-энтузиастом сродни обитателю сумасшедшего дома из рассказа

Рохлица. Позднее в письме Хитцигу от 28 апреля 1812 года Гофман сделал следующее важное замечание по поводу плана к своему рассказу *«Часы просветления некоего безумного музыканта»*: «Чтобы дать место всякого рода кажущейся эксцентричности, и делаются наброски о некоем безумном музыканте в часы просветления».

Кавалер Глюк, таким образом, дает ему повествовательную свободу для изложения разрозненных мыслей. Ему он может приписать взгляды, способные показаться «эксцентричными». Они нацелены на решительное освобождение от самосомнения. Формула раздвоенности, выведенная Рамо *(«Или там нет ничего, или мне не хотят отвечать»),* теряет свое значение. Гофман заставляет своего кавалера Глюка развивать целую теорию вдохновения, восходящую к *«Пещере»* Платона, чтобы заглушить самосомнение спасительной дихотомией на истину и заблуждение, на внутреннее и внешнее: *«Там все-таки есть кое-что, однако нет отклика извне. Нет нужды бить себя по лбу».*

Эта теория вдохновения предполагает три сферы: прежде всего «широкую проезжую дорогу» — мир внешних явлений, погони за эффектом, царство музыкальных занятий. Его следует покинуть. Затем «царство грез» — мир музыкальной фантазии, мечты о великом творении, которые еще не являются самим творением. Если принадлежишь к истинно одаренным, «избранным», то грезу твою пронизывает, как в *«Пещере»* Платона, «луч истины» — только это и является вдохновением, творческим экстазом, божественным одухотворением.

У Гофмана кавалер Глюк представляет вдохновение как нечто происходящее, случающееся с человеком, как нечто не являющееся составной частью потенций самого «я» и не находящееся в его распоряжении. Вдохновение является своего рода избавлением несчастного «я», мучающегося между бездействием и лихорадочной деятельностью: «Это было во тьме ночи, и я пугался чудовищ с оскаленными образинами, то швырявших меня на дно морское, то поднимавших высоко над землей. Но вдруг лучи света прорезали ночной мрак, и лучи эти были звуки, которые окутали меня пленительным сиянием».

Вдохновение порождает новое, непроизвольное «я». В своем экстазе оно хрупко, неуловимо, но прежде всего — оно отделено, «отторгнуто» от «нормального» «я». Дихотомия на внутреннее и внешнее переносится и в само внутреннее: располагающее самим собой «я» находится «вовне», отделено от источников вдохновения; этими источниками является то «священное» в сокровенных глубинах духа, которое очень легко можно «открыть», если жертвовать собственным вдохновением в угоду

внешним требованиям или даже модам на сообщаемое или достойное сообщения. «Все это, сударь мой, — признается кавалер Глюк, — я написал, когда вырвался из царства грез. Но я открыл священное непосвященным…» Гофман здесь не только дает понять, что не считает вполне удачными произведения Глюка, созданные после *«Ифигении в Тавриде»* (1779), но и указывает на нечто более принципиальное — на угрозу художественному творчеству, которое, дабы оставаться успешным, всегда нуждается в связи с творческой средой, над которой целеполагающее «я» не имеет власти. Гофман, сознавая, что ему как композитору еще не удалось создать нечто великое (из-за чего он сомневается в самом себе и даже впадает в отчаяние), развивает здесь утешительную теорию, согласно которой творение является событием, которое невозможно вызвать, но которое можно допустить. Для этого необходимо усилие и напряжение, дабы избежать помех, которые могут возникнуть, если обращать внимание на вкусы публики, быть подверженным влиянию денег и тщеславия. Тем самым Гофман, уповая на такую не нуждающуюся в признании творческую среду, освобождается от одного из своих разочарований, вызванных отсутствием отклика на его творчество как композитора.

Такова смысловая спираль рассказа.

Обычное чтение может принести и иные впечатления, не менее важные для автора. Различимые смысловые голоса сгущаются до полного предчувствий гула. Строй голосов превращается в настроение. Позади остаются легкий ужас и сладостная отрешенность. Тогда в погожий, солнечный осенний день в Тиргартене возникает темная фигура незнакомца — и не важно, кто это: оживший мертвец или безумец. Эта фигура и ведет рассказчика, а вместе с ним и читателя в мир, в котором на короткое время теряет свою силу реальность. Читаешь, позволяя себя очаровывать каким-то зловещим образом; дочитав до конца, протираешь глаза и с некоторой неохотой возвращаешься на почву так называемых фактов и, возможно, замечаешь то, что знал еще ребенком — что на «факты» и не должно быть слишком узкого взгляда.

Некий педант, как рассказывает Гофман, прослушав захватывающую симфонию, спросил своего соседа: «И что, милостивый государь, доказывает это нам?»

Глава тринадцатая
БАМБЕРГСКИЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР И ЕГО ТЕНЬ

1 сентября 1808 года Гофман и Миша прибыли в Бамберг и сняли небольшую квартиру в доме лакировщика.

Издалека Южная Германия виделась Гофману чудесным краем. Его фантазия рисовала ему местности, города и людей, на которых лежал отблеск столь любимой, но никогда не виданной им Италии. И первое время у него не было причин для разочарования. «Прекрасным радушным городом» назвал он Бамберг в своем рассказе *«Мастер Иоганнес Вахт»,* продиктованном им в 1822 году на смертном одре. Там он изображает бывшую епископскую резиденцию с ее кривыми улочками и покосившимися старинными фахверковыми домами, деревню Буг с кафе, служившим излюбленным местом отдыха горожан, незаметно переходившие в сельский ландшафт сады и дома городской окраины, солидных ремесленников, все еще укорененных в традициях своего ремесла, собственных нравах и обычаях.

Естественно, жизнь здесь отнюдь не была открытой миру. Повсюду ощущалось упорное, консервативно-своенравное сопротивление всему, что могло помешать наслаждаться испокон веку заведенным порядком. Порой дело доходило до диковинных причуд, как, например, в случае с плотником Иоганнесом Вахтом из одноименного рассказа, у которого неприятие всего новомодного стало идефиксом, едва не погубив счастье его самого и родных. И все же мастер Вахт является замечательным образчиком достойного, рассудительного, умудренного жизненным опытом, несколько раздумчивого, но находчивого и не лишенного чувства юмора ремесленника, который прозаичен, но вместе с тем и не кажется филистером.

Сохранил Гофман добрые воспоминания и о девушках тех мест. «В Южной Германии, — пишет он в *«Мастере Вахте»,* — преимущественно во Франконии, и почти исключительно в бюргерском сословии, встречаются такие нежные, грациозные фигурки, такие ангельские личики со сладким томлением в небесно-голубых глазах и божественной улыбкой на нежных, словно лепестки роз, губах, что сразу же понимаешь, сколь легко было находить старым мастерам натуру для своих мадонн».

Это была католическая среда, в которой девушки напоминали образы Девы Марии в многочисленных церквях, монастырях и

часовнях Бамберга. Девушки здесь благочестивы, но и чувственны. Религиозные обряды и церковные праздники все еще отличаются яркой, барочной пышностью. Даже похоронные процессии являют собой живописную картину: плакальщица выкрикивает в гулких переулках имя умершего, и народ стекается; особенно многочисленны юные девушки, которым не часто представляется возможность выйти из дома. На них темные траурные одеяния и чепчики с длинными лентами; при каждом порыве ветра «они преображаются, уподобляясь большой стае черных ворон или орлов, стремительно и шумно расправляющих свои крылья для полета» *(«Мастер Вахт»)*.

В картине Бамберга, которую Гофман рисует в *«Мастере Вахте»,* не просто стерты примиряющей дистанцией воспоминания следы тех «мучительных лет», которые ему довелось прожить в этом городе; он разворачивает действие рассказа в «добрые старые времена», когда люди еще «жили под сенью епископского посоха», то есть под властью епископа. Когда Гофман появился в Бамберге, эти старые времена еще живы были в рассказах местных жителей, для которых новшества, принесенные наполеоновской эрой, казались не слишком привлекательными.

Наполеоновское переустройство германских территорий в 1802 году положило конец существовавшему на протяжении 800 лет Бамбергскому епископству. Оно было включено в состав зависимого от Наполеона королевства Бавария. Церковные владения были секуляризированы. Еще во времена Гофмана рассказывали возмутительную историю о том, как подвенечное платье святой Кунигунды, хранившееся в соборной сокровищнице, приколотили к доске и соскабливали с него скорняжным ножом жемчужное украшение. Некоторые церкви Бамберга были разрушены, а монастыри по всей округе упразднены. Имевшийся в городе небольшой университет прекратил свою деятельность. Не стало и органов городского сословного самоуправления. Бамбергом теперь управляли из Мюнхена. В город прибыли иногородние чиновники, местные же отправились в другие регионы страны. Таким способом правительство намеревалось добиться строгой централизации, унификации управления и нивелирования региональных различий. В Бамберге Гофману довелось еще раз убедиться в том, что «Могучий» (как в романе о Крейслере называется Наполеон) имел «в образе своих действий нечто неодолимое». Это, в частности, выражалось в произвольном перемещении туда и сюда бывших правящих особ, оказавшихся на положении государственных пенсионеров. В Бамберге Гофман имел

возможность в непосредственной близости наблюдать иллюзорный двор государя, оставшегося в результате наполеоновских преобразований без государства. Герцог Вильгельм Баварский вынужден был уступить свою страну, герцогство Берг, французскому генералу Мюрату и перебраться на жительство в Бамберг, где он, предаваясь воспоминаниям о лучших временах, содержал свой двор со строжайшим соблюдением всех формальностей. В романе о Крейслере Гофман нарисовал гротескный портрет правителя милостью Наполеона — князя Иринея: он «выронил свое игрушечное государство из кармана во время небольшого променада в соседнюю страну», но получил в порядке компенсации «изрядный апанаж», который и проедал в Зигхартсвейлере. Там он «вел себя так, словно был по-прежнему державный государь: держал при себе целый придворный штат, канцлера, финансовую коллегию и так далее; по-прежнему жаловал ордена своего дома, давал аудиенции и придворные балы, на которых бывало не более двенадцати — пятнадцати персон, ибо правила доступа ко двору здесь соблюдались строже, чем в самых больших княжествах, а жители городка, достаточно добродушные, делали вид, будто верят, что фальшивый блеск этого призрачного двора приносит им славу и почет. Итак, добрые зигхартсвейлерцы величали князя Иринея „ваша светлость“, иллюминировали город в день тезоименитства его и членов его семьи и вообще охотно жертвовали собой ради удовольствия двора».

Реальная политика Наполеона и сама представляла собой сатиру на достопочтенную легитимность германских княжеских домов, так что сатирик Гофман, желая заклеймить с позиций буржуазного сознания пустые потуги князей, корчивших из себя полномочных суверенов, мог оставаться сугубым реалистом. При дворе «отправленного на пенсию» герцога Вильгельма в Бамберге все происходило в точности так же, как и при дворе князя Иринея в Зигхартсвейлере.

Однако и новоиспеченному капельмейстеру Гофману пришлось поучаствовать в увеселении этого двора. Уже в ноябре 1808 года он сочинил на именины герцогини «чувствительную музыку», которая так понравилась, что в герцогской ложе мать и дочь со слезами на глазах упали в объятия друг друга. «Я получил, — писал Гофман в письме Хитцигу от 1 января 1809 года, — в знак исключительной благосклонности от принцессы-матери 30 каролинов за доставленное удовольствие… Теперь и я некоторым образом допущен ко двору, пою на придворных концертах и буду обучать пению супругу герцога Пия, как только она избавится от катара, который, как уверяет гофмаршал,

обыкновенно случается с нею в середине марта, когда она изволит принимать на террасе первые весенние, еще недостаточно теплые солнечные ванны».

Жившие в Бамберге дворянские семейства, «допущенные ко двору», собирались на ассамблеях, концертах и балах при скромном дворе герцога Вильгельма и его слабоумного сына Пия (послужившего прототипом для инфантильного принца Игнаца в романе о Крейслере). Однако эксклюзивность не доводили до крайности: и буржуазные вечеринки тоже влекли к себе. Бюргерство, совершенно в духе времени, и в Бамберге тоже не желало довольствоваться посещением пивных. Собирались в частных домах, чтобы вести беседы об искусстве, политике и литературе; устраивали домашние музыкальные вечера, на которые приглашали гостей. К числу предводителей бюргерской среды, наделенных развитым самосознанием, принадлежал и Альберт Фридрих Маркус, директор местной больницы и известный врач и натурфилософ. Вместе со своими братьями он основал «Клуб в целях благородного времяпрепровождения». Дворяне и военные в него принципиально не допускались. Из этого клуба впоследствии выросло «Общество почтенных лиц», в которое могли теперь вступать и дворяне. Во времена Гофмана оно называлось «Гармоническим обществом». Тот факт, что Гофман в феврале 1809 года стал его членом, свидетельствует об известном общественном признании, которого он добился спустя три месяца после появления в городе.

Духовная жизнь города, которая несла на себе глубокий отпечаток католицизма, очень рано пришла в соприкосновение с романтическими устремлениями. В 1793 году Тик и Ваккенродер знакомились здесь с роскошеством католического культа, его обычаями и завораживающей пышностью. Они были увлечены им: с волнением наблюдали за красочным шествием с хоругвями, кадилами и дароносицами, присутствовали на торжественной мессе с музыкой и хоровым пением в кафедральном соборе, по-праздничному украшенном и освещенном мерцавшими голубоватым светом лампадами. Подобного рода сильно воздействующая на чувства инсценировка таинств способствовала зарождению у молодых приятелей, только что вышедших из школы Просвещения, идей обожествленного искусства. И их идеализированная картина Средневековья получила более отчетливые очертания в переулках и перед почтенными старинными фасадами домов на рыночной площади Бамберга. Жители города по достоинству оценили энтузиазм Ваккенродера и Тика и с увлечением читали их вышедшие в 1798 году

«Сердечные излияния монаха — любителя искусств».

Подобно Тику и Ваккенродеру, и Август Вильгельм Шлегель получил здесь живое представление о католическом Средневековье. В период работы над переводом сочинений Кальдерона он несколько раз посещал Бамберг, о чем позднее писал в одном из писем: «В резиденции епископа Бамбергского я часто бывал на богослужении, испытывая при этом известное облегчение. Удивительно ли, что при таком настроении волшебство ритуала со всей его пышностью производило на меня огромное впечатление? Впервые я наблюдал религию во всем ее величии, в блеске торжественного облачения, вместо монотонного траурного одеяния, в каком она предстает в протестантских церквах». И Каролина Шлегель, муза романтиков, в 1800 году прибыла вместе со своей дочерью от первого брака, Августиной Бёмер, в Бамберг. Она была здесь проездом на курорт, однако задержалась на несколько недель, чтобы полечиться у Маркуса, применявшего «современный» психосоматический метод браунианцев. Своей подруге Доротее Файт, позднее ставшей женой Фридриха Шлегеля, она прислала изображения святых и тексты церковных гимнов, на что просвещенная иудейка, дочь Мозеса Мендельсона, ответила, что если когда-нибудь надумает стать христианкой, то примет католическое крещение только в Бамберге.

И Гофман вдохновлялся в Бамберге духом католицизма, хотя и не в религиозном, а в эстетическом плане. Здесь он интенсивно занимался старинной церковной музыкой Палестрины, Марчелло, Лео, Дуранте. Здесь он сочинил свое самое обширное и наиболее удачное музыкальное произведение *«Miserere»* для солистов, хора и оркестра (1809). Здесь он познакомился с духом и атмосферой монастырской жизни, а также с широко представленным в Бамберге после секуляризации типом бывшего монаха, что помогло ему создать эмоциональный фон *«Эликсиров сатаны».* Здесь впервые церкви и монастыри стали представляться ему своего рода художественными резерватами, убежищами от удручающей культурной действительности. Именно поэтому в романе о Крейслере пребывание в монастыре ведет капельмейстера к вершине его художественного творчества.

Романтический дух в Бамберге был особенно крепок в области медицины и натурфилософии. Уже не раз упоминавшийся врач Альберт Фридрих Маркус являлся в этом отношении первопроходцем. Он был одним из первых в Германии, кто подхватил теорию возбуждения шотландского врача Брауна (1780), из которой позднее вышла романтическая натурфилософия. Эта теория исходила из телесно-духовного

единства организма, возникающего благодаря полярности раздражения и возбудимости. Болезнь, согласно этой теории, есть нарушение равновесия между раздражением и возбудимостью, когда возбудимость или слишком слаба (стеническая), или слишком сильна (астеническая). В зависимости от этого следует усиливать или ослаблять раздражение. При этом раздражение не обязательно должно быть материальным (медикаментозным), оно может быть также и психическим. Так учение Брауна готовило почву для последующего магнетического метода лечения, которому Маркус также уделял много внимания в своей больнице. Гофман имел возможность наблюдать это самым непосредственным образом. Натурфилософия Шеллинга включила браунианство в свою общефилософскую концепцию: Шеллинг рассматривал дух и материю как различные состояния единой полярно структурированной природы; из «раздражения и возбудимости» Брауна проистекает диалектическая противоположность внутри основополагающего природного субъекта, и история при таком подходе является не чем иным, как событийным рядом «раздражений», вызванным этой противоречивостью.

Чтобы окончательно не потерять почву под ногами, Шеллинг, охваченный лихорадкой умозрительных рассуждений, летом 1800 года впервые отправился в Бамберг, где и окончил у Маркуса курс практической медицины. Они подружились, и их дружба оказалась продолжительной. Когда Гофман прибыл в Бамберг, они как раз совместно издавали философско-медицинский журнал. Маркус добился также разрешения властей, чтобы, несмотря на закрытие Бамбергского университета, лекции по натурфилософии продолжились в помещениях руководимой им городской больницы. У него были все основания в 1801 году в письме Августу Вильгельму Шлегелю с гордостью написать: «В Германии нет другого города, в котором бы Шеллинг имел так много верных почитателей, как в Бамберге». И спустя год: «Здесь теперь все живут натурфилософией».

Как оплот романтической натурфилософии, Бамберг привлекал к себе родственные души. Натурфилософ Стеффенс прибыл из Норвегии. Готхильф Генрих Шуберт, впоследствии знаменитый автор высоко ценимой Гофманом работы *«Представления о темной стороне естественных наук»* (1808), будучи студентом, пешком проделал путь из Йены в Бамберг, чтобы не только слушать шеллингианцев, но и овладевать хитроумными приемами браунианцев. Правда, его успехи в этом оказались посредственными. Однажды его позвали к больному в отдаленную деревню. Поставленный им диагноз гласил, что

болезнь имеет или стеническую, или астеническую природу, поэтому он назначил два средства — одно успокоительное, а другое возбуждающее. «Одно из двух должно помочь», — подумал он и был таков.

В натурфилософском Бамберге пристрастие Гофмана ко всему, что уводит здравый смысл в направлении темного, таинственного, двусмысленного, находило, по-видимому, обильную пищу. Он читал Шеллинга, Шуберта и других натурфилософских и натурмистических авторов, дискутировал по этим вопросам с Маркусом, осваивал с его помощью теорию и практику магнетизма и участвовал в сеансах с сомнамбулами. Полученные при этом знания и опыт позднее нашли отражение в его произведениях, особенно в тех, которые он написал непосредственно после отъезда из Бамберга.

Таким образом, Бамберг являл собою редкий пример того, как при натурфилософском режиме больница стала средоточием культурной жизни — обстоятельство, которое не может показаться удивительным, если иметь в виду своеобразную патофилию романтического духа: «Болезнь индивидуализирует» (Новалис).

Вторым средоточием культурной жизни была церковь, а третьим — театр, для работы в котором Гофман и прибыл в Бамберг.

Прошло еще не так много времени с тех пор, как бамбержцы получили свой театр. В XVIII веке только иезуиты устраивали, все еще в духе Контрреформации, комические и аллегорически-драматические представления, чаще всего под открытым небом и на латинском языке. При дворе епископа Бамбергского время от времени давали представления французский театр и итальянская опера, на которые приглашалась знатная публика. Иногда в Бамберге останавливались и бродячие театральные труппы. Они давали представления в залах гостиниц, в «Черном орле» или «Черном вороне». В церквях духовенство метало гром и молнии против подобного рода увеселений. Лишь к концу века театр приобрел более пристойную репутацию. Некоему ученому эстету по фамилии Квандт поверили, что он не принадлежит к бродячим артистам, и в 1797 году он получил от епископа привилегию на создание постоянного театра. В его распоряжение предоставили актовый зал гимназии, а епископский двор подарил ему декорации и костюмы. О репутации сего предприятия заботился всеми уважаемый граф Юлиус фон Соден, любитель искусств и писатель, бывший прусский министр, который, выйдя в отставку, возвратился на родину и жил в своем имении поблизости от Бамберга. Граф Соден, пригласивший Гофмана в Бамберг, писал

оперные либретто, семейные и сентиментальные пьесы в манере Коцебу и сочинил, кроме того, восьмитомный научный труд по национальной экономии. Граф, будучи плодовитым автором, устроил, по вполне понятной причине, у себя в поместье типографию. Он был меценатом Бамбергского театра, которому, естественно, доверял и свои собственные пьесы. В 1802 году он купил просторный городской дом и распорядился переделать его под театр. Теперь, наконец, появилась постоянная сцена. Соден взял на себя верховное руководство и преследовал честолюбивые планы: в 1803 году был поставлен *«Дон Жуан»,* а спустя год — *«Волшебная флейта»* Моцарта. Однако пристрастие бамбержцев к театру держалось в разумных пределах, и Содену приходилось доплачивать. Когда эта ноша стала для него непосильной, он в 1808 году отступился, продал здание театра хозяйке постоялого двора Кауэр, но оставил за собой театральную привилегию, для осуществления которой брал в аренду необходимые помещения. Управление предприятием он передал некоему Генриху Куно, сделавшему себе имя как автор пьесы *«Разбойники у Марии Кульмской»,* но ничего не смыслившему ни в театре, ни в деньгах, ни тем более в музыке.

С этим человеком Гофману и пришлось первое время иметь дело. Однако эра Куно оказалась непродолжительной: уже летом 1809 года он подал в отставку, поскольку театральный персонал отказался работать с ним. Дело дошло даже до суда. И опять вмешался Соден. Вместе с фрау Кауэр он взял на себя управление предприятием, но спустя год, понеся большие финансовые потери, снова отступился. В финансовом отношении Бамбергский театр был бездонной бочкой. И Маркус, возглавивший акционерное общество, которое после ухода Содена руководило театром, понес большие убытки. Но хуже всего пришлось барону фон Лихтенштейну, который в 1813 году взял на себя управление театром и уже через год вынужден был отказаться, потратив все свое состояние на помпезные оперные постановки.

Период своего расцвета Бамбергский театр пережил с 1810 по 1812 год. Это было время, когда театром, имевшим тогда репутацию лучшей в Германии провинциальной сцены, управляли на пару Гофман и его приятель по первому пребыванию в Берлине Франц фон Гольбейн. Знамениты были инсценировки произведений Кальдерона. *«Кетхен из Гейльбронна»* Клейста была здесь поставлена спустя год после премьеры (1811). Однако когда Гофман приехал в Бамберг, еще ничто не предвещало этого расцвета.

Уже спустя два месяца он был вынужден отказаться от должности капельмейстера. Он винил в этом не себя, а

сложившуюся в театре обстановку. В письме Рохлицу, который помог ему получить здесь ангажемент и которого он еще некоторое время будет считать своим наставником на музыкальном поприще, он давал отчет: «Мне очень хотелось получить должность капельмейстера в здешнем театре, однако условия в нем оказались таковы, что я, если бы мог догадываться обо всем, что случилось, ни за что не поехал бы сюда. Граф Соден… передал антрепризу некоему Генриху Куно, а тот столь неумело и бестолково повел дела театра, что вскоре ему стал грозить полный крах. Например, для постановки хорошей оперы не было всего самого необходимого, включая певиц, певцов, оркестра и т. п. На мой совет, как хотя бы до некоторой степени поправить дела, он не обратил внимания и вместо того, чтобы использовать мои знания, изволил даже оскорбиться из-за того, что я отказался подыгрывать певцам на скрипке, точно птицам на дудке, а настаивал, чтобы для певцов на репетициях было музыкальное сопровождение на рояле. Это в сочетании с тем обстоятельством, что не выплачивалось назначенное вознаграждение и я к тому же был вынужден совершенно бесцельно транжирить свое время, обусловило мое все большее отдаление от театра. Хотя я и остался капельмейстером, однако занимаюсь лишь сочинением время от времени музыкальных композиций» (12 января 1809).

Гофман приукрашивает положение дел, пытаясь создать впечатление, будто он в конечном счете сам отказался от должности. В действительности же он был официально уволен.

Спустя несколько недель после своего прибытия в Бамберг, 21 октября 1808 года, он дирижировал оперой *«Алина, королева Голконды»* Бертона. Это был его дебют в качестве капельмейстера. Постановка не удалась. Голоса и инструменты вступали не вовремя, интонация певцов была неверной. Оркестр играл без воодушевления. Театральная машинерия допускала грубые ошибки. Публика проявляла большое недовольство, свистела и шикала. Правда, отношение к дирижеру было предвзятым: что хорошего можно ждать от «изгнанного чиновника», занимавшегося музыкой в качестве «дилетанта»!

Торговец вином Кунц, первый издатель Гофмана, описывает, не без некоторого удовлетворения, этот черный день в его музыкальной карьере: «Собравшаяся в большом числе публика… была озадачена, когда за рояль сел… такой *крошечный* человек. „Что может он сотворить *великого?* — сомневалась масса. — И он сел за *рояль?* А где же *скрипка?“* Подобного рода вопросами снова и снова задавалась публика, привыкшая видеть своего капельмейстера со скрипкой в руках, на которой он подыгрывал

неуверенным певцам во время исполнения ими своих партий. „Хорошенькая история должна приключиться“, — наверное, звучало в ушах Гофмана. Он признавался мне, что уже слышал подобного рода высказывания, а потому садился за рояль *в смущении*.... Хлопотливые сплетники пришли на другой день к Гофману сообщить по секрету, что неудачу постановки относят на его счет, поскольку он ничего не понимает в деле капельмейстера».

Это фиаско имело последствия. Концертмейстер Дитмайер, считавший себя в качестве практического музыканта более компетентным и знавший, что бамбергская публика на его стороне, затеял с другими музыкантами и певцами интригу, против которой Гофман был бессилен. Ему пришлось уйти. Унижение задело его самолюбие. «Его душа, — пишет Шпайер, один из ближайших друзей Гофмана в Бамберге, — из-за случившегося преисполнилась досадой, и этого чувства, которое он зачастую выражал и словами, он не смог преодолеть, не смог забыть причиненной ему обиды в течение всего времени пребывания здесь». Правда, в письмах Гофман старался приглушать это чувство досады. Своему старинному другу Гиппелю, перед которым он как художник чувствовал себя обязанным оправдываться и которому, следовательно, не мог признаться в собственной неудаче, он даже написал откровенную неправду: «Только теперь я по-настоящему прочувствовал, сколь мало годилась для меня прежняя карьера и сколь приятно вести мне жизнь художника» (23 декабря 1808). Правда, что он не испытывал желания вернуться к своей прежней профессии (*еще* не испытывал), но правда и то, что жизнь художника он поначалу узнал с самой плохой ее стороны. Он исполнял обязанности профессионального музыканта, но его не принимали всерьез в этой профессии. Если раньше подвергали сомнению его компетентность как юриста, поскольку он был также музыкантом, художником и писателем, то теперь сомневались в его компетентности как музыканта, поскольку он, собственно, был все-таки чиновником юстиции. Граф фон Зеккендорф, бывший коллега Гофмана в Познани, а теперь председатель апелляционного суда в Бамберге, дал ему благожелательный совет попытаться вернуться к «своей специальности» и предлагал ему собственную помощь, если он пожелает начать здесь карьеру адвоката. С тех пор Гофман избегал общества Зеккендорфа.

К Гофману с предубеждением относились и чиновники, и люди, профессионально занимавшиеся искусством. Он оказался между двумя лагерями, и должно было пройти еще некоторое время, прежде чем это «промежуточное» положение станет его

подлинной жизненной стихией.

Он влачил жалкое существование художника, будучи вынужденным за половинную плату выполнять случайные работы для театра, сочинять хоры, марши, танцы. В своем теперешнем положении, писал он 2 апреля 1809 года Хампе, он не имел возможности сочинять музыкальные произведения, а был обречен на то, чтобы «стряпать музыку». За каких-нибудь полгода он выдал зингшпиль, к которому сам же написал и текст, музыку к двум сценическим аллегориям, балетную композицию и музыку к драматической постановке, различные вставные музыкальные номера для праздничных вечеров и обширную музыкальную композицию к сочиненной Соденом мелодраме.

Ему было обидно, что хотя все эти случайные работы были представлены публике и даже встретили ее одобрение, его серьезные музыкальные сочинения, такие, как созданное в 1809 году *Miserere* и законченное в том же году фортепьянное трио, не смогли найти издателя.

Гонорар театрального композитора был скуден, и Гофману, чтобы свести концы с концами, приходилось давать частные уроки пения и игры на фортепьяно. В этом качестве его охотно принимали в лучших домах Бамберга: у председателя местного суда барона фон Штенгеля, любителя музыки, мнившего себя ее знатоком; у графини Генриетты фон Ротенхан, пятерым умеренно одаренным дочерям которой он давал уроки; у бывшего канцлера баварского правительства Теодори, у консульши Марк, родственницы знаменитого Маркуса и матери Юлии, в которую он позднее столь безнадежно влюбится, у баронессы Шарлотты фон Редвиц, обергофмейстерины баварской кронпринцессы. Именно эта дама заметила, что «Гофману, помимо гонорара за уроки, следует еще столько же платить за его живительную беседу».

Уже в начале 1809 года Гофман охотно покинул бы Бамберг. Он даже присматривал для себя должность музыканта в других местах, однако его попытки устроиться в Бреслау, Лейпциге или Франкфурте не увенчались успехом. Ему все-таки пришлось остаться в Бамберге. Чтобы обеспечить себе дополнительные источники заработка, он задумал создать певческую академию. Однако этот проект заглох в самом начале. Не было ни денег, ни лиц, заинтересованных в его творчестве. Лейпцигскому музыкальному издателю и торговцу печатными музыкальными произведениями Гертелю он предложил свои услуги в качестве торгового агента. Он собрался наладить на профессиональной основе в Бамберге торговлю нотами и музыкальными инструментами. Гертель ответил согласием. Его фирма отправила

Гофману рояль, который он оставил себе для собственного пользования. Однако Гофману явно недоставало купеческого и бухгалтерского таланта, и он запутался в этих непривычных для себя делах. В конце концов ему пришлось расплачиваться гонорарами, причитающимися за публикации во *«Всеобщей музыкальной газете»,* которая также издавалась Гертелем.

В этой ситуации писательство стало для него спасением. Разорившийся «профессиональный музыкант» нуждался не только в финансовой, но прежде всего в душевной компенсации. Он решил попытать счастья в роли автора, пишущего на музыкальные темы. Более амбициозных литературных планов у него пока что не было. Однако, как и в случае с *«Кавалером Глюком»,* он не собирался ограничиваться простым рецензированием и теоретизированием; ему хотелось «рассказать о том, что он претерпел» *(«Крейслериана»)*. Но при этом он, верный своей привычке не выставлять напоказ сокровенное, спрятался за протагониста, на которого и взвалил собственную ношу, но которого наделил музыкальным гением, наличие которого в себе самом он чувствовал лишь в редкие минуты удачи.

Этим протагонистом стал капельмейстер Иоганнес Крейслер, образ которого он придумал в начале 1810 года.

Позднее Гофман будет вновь и вновь возвращаться к образу своего *alter ego*[35]. Ему он будет доверять собственный опыт музыканта, свои страхи, сомнения и желания. Крейслер станет дублером Гофмана для выполнения опасных заданий: он будет открыто противостоять непонятливой публике; ему позволено будет от всего сердца презирать своих благодетелей и выбалтывать правду о них; он сможет до конца додумывать свои мысли, не боясь показаться эксцентричным; он позволит беспрепятственно вести себя своему художественному энтузиазму, который и приведет его на грань безумия. В образе Иоганнеса Крейслера все монументализировано: вялость и лихорадка художественного творчества, муки непризнания, ненависть к миру буржуазного и аристократического филистерства, враждебного искусству и заботящегося лишь о собственной карьере и выгоде.

Эта фигура, верность которой Гофман будет сохранять долго, станет меняться с развитием самого автора: сначала Крейслер олицетворяет собой эмфатическую художественную волю в полемически-сатирическом противостоянии с окружающим миром профанов; затем он — музыкант, который ощущает недостаток не вдохновения, а выразительных возможностей, и потому рискует погрузиться в «пучину внутренних явлений»,

которые так и не станут произведением; после появления в жизни Гофмана Юлии Крейслер обезумеет от несчастной любви. Наконец, Крейслер *«Кота Мурра»* выступает — несмотря на все таинственные истории, в которые он оказывается замешанным, и несмотря на свое восторженное увлечение искусством — в роли скептика, не только восстающего против внешних ограничений, но и сознающего собственную ограниченность. Так, например, он осознает, что «золотая свобода» искусства отнюдь не является адекватной для него средой, что сам он нуждается в «тюремном» воздухе чиновничьего существования. Эта последняя версия фигуры Крейслера, вопреки мнению Освальда Шпенглера, отнюдь не является романтическим вариантом фаустовского типа, она скорее представляет собой своеобразную смесь из романтического безумия и чиновничьей солидности. Но подробнее об этом позже.

Весной 1810 года, ко времени написания первого фрагмента *«Крейслерианы» — «Музыкальных страданий капельмейстера Иоганнеса Крейслера»* — капельмейстер еще представляет собой почти исключительно полемическую фигуру, выражающую сатирический взгляд на художественную жизнь. Правда, в самом наречении персонажа уже сыграли определенную роль те соображения, которые Гофман будет развивать в романе о Крейслере. Там Крейслер объясняет советнице Бенцон происхождение своего имени следующим образом: «Нет, вы никуда не уйдете от слова „Kreis“ — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались. В этих-то кругах и кружится Крейслер, и возможно, что порой, утомившись пляской святого Витта, к которой его принуждают, он вступает в единоборство с темными загадочными силами, начертавшими те круги, и страстно тоскует по беспредельным просторам… Глубокая боль от этого страстного порыва, возможно, и есть та ирония, которую вы, достойнейшая, клеймите столь сурово…»

Круги, в коих «вращается» Крейслер *«Музыкальных страданий»,* еще не круги земного бытия вообще, а круги музыкальных вечеров в лучших домах города, в котором капельмейстер вынужден служить подручным, развлекая своей музыкой гостей.

«Наконец все разошлись…» — так начинается описание одного из этих вечеров в доме тайного советника Редерлейна, где «наряду с чаем, пуншем, вином, мороженым и проч. всегда подается немножко музыки, которая поглощается изящным обществом с таким же удовольствием, как и все остальное». На

сей раз вечер закончился скандалом, который спровоцировал Крейслер. Исполнением *«Гольдберговских вариаций»* Баха, которые не предназначены для легкого восприятия и которые потому никто не захотел слушать, он разогнал общество. Теперь он один сидит у фортепьяно; «в то время как левая рука не переставала бороться с потоком звуков», правой рукой он пишет, желая излить на бумагу «адские мучения» этого вечера. Эта исходная ситуация сразу же дает очертания всей проблематики: одинокий артист, который не понимает свою публику и потому провоцирует ее, который бежит от нее и вместе с тем обращает ее в бегство, который находится на службе у нее и тем не менее сознает свое неизмеримое превосходство над ней… Крейслер находится в состоянии войны, и вариации Баха — его оружие. Но что сделали ему эти люди? Да, позвали его, чтобы он развлек их музыкой. Им хочется прийти в приятное расположение духа. Для этого они нарядились, для этого пьют и едят, поют *«Цветы, моя фиалочка»* и играют *«Дессауский марш».* Когда же придет охота приобщиться к чему-то более «значительному», выбирают многоголосные партии из *«Тита».* Все это слушают, как могут, не теряя из виду цель, ради которой собрались — «с приятностью провести время и развеяться». Этой цели служит хорошо подобранная музыка, не способная испортить настроение. Она должна соответствовать формам обхождения, приличествующим случаю: от нее должно исходить «приятное возбуждение», не требующее слишком большого напряжения внимания. Хочется чего-нибудь необязательного, поскольку работа, от которой они отдыхают, заключает в себе достаточно обязательного.

Однако у Редерлейнов не ограничиваются «пассивным» потреблением музыки, некоторые гости хотят сами музицировать и петь. Все это должно происходить спонтанно, поскольку собравшиеся пребывают в добром расположении духа и чувствуют себя непринужденно. Разумеется, «импровизированные» хоры и дуэты специально подготовлены. Крейслер и сам приложил к этому руку. Дочери Редерлейнов могут рассчитывать на то, что их попросят исполнить песню. Однако они должны делать вид, будто просьба застала их врасплох — таков ритуал. Ни одна из них не начинает первой. «Мой совет (подаваемый всякий раз), — сообщает Крейслер, — что они могли бы начать с дуэта, вызывает рукоплескания; принимаются перелистывать ноты, находят наконец тщательно заложенный лист, и начинается». «Себя показать» — таков социальный смысл этих «музыкальных сумасбродств»; под покровом этого общения царит конкуренция, как и везде в обществе. Финансовая советница, мучимая мыслью, что ей не представится другого случая показать супругу свое

искусство, покашливая, дает понять: «И я ведь тоже пою», — а потом и вправду поет. Господин с прической a la Titus[36], также не расположенный довольствоваться малым, внятно заявляет, что «он всего только второй тенор, хотя и состоит членом нескольких певческих академий».

Крейслер страдает, видя, как его «священное искусство» становится подручным средством в этой безудержной борьбе за самоутверждение. Гофман нашел для этого выразительный образ: он говорит о «варварском хаосе» голосов, обладатели которых не желают слушать друг друга — лишь бы слышно было его самого. И в музыке дело идет о «заслугах и приобретениях». Обучая дочерей пению, работают над карьерой. И бедный Крейслер должен обеспечить ее. Как профессиональный музыкант он действует ради развлечения буржуазной публики и помогает ей «показать себя». Его работа — отчужденный труд, и во всем, что не касается музыки, его рассматривают «как совершенно подчиненный субъект». Поэтому не случайно единственный человек, с которым капельмейстер находит взаимопонимание, — его домашний слуга Готлиб. К нему, равно как и к себе самому, он обращается в конце рассказа: «Сбрось с себя это ненавистное лакейское платье!»

В пику буржуазному утилитарному подходу к искусству, который низвел его до положения обслуживающего персонала, Крейслер выдвигает метафизику искусства, которая возводит его в священническое достоинство. Он полагает, что «искусство позволяет человеку угадать его высшее назначение и ведет его из бессмысленной суеты повседневной жизни в храм Исиды, где природа говорит с ним священными, дотоле неслыханными и все же понятными звуками».

Через Крейслера Гофман возвещает то обожествленное искусство, которое за десять лет до него развивали Ваккенродер и Тик в своих *«Сердечных излияниях»:* «Человеку свойственно божественное стремление создавать то, чего не поглотят пошлая цель и польза… что не приводится в действие ни одним колесиком большого механизма и само не приводит его в движение. Никакое пламя человеческой души не возносится выше и прямее к небесам, чем искусство! Ничто так не сгущает силу духа и сердца человека, делая его самого суверенным богочеловеком».

У Тика и Ваккенродера свой *музыкант* — капельмейстер Берглингер, который страдает из-за пошлого понимания искусства его современниками. И в его уста вкладывается такое же религиозное превознесение художественного творчества. Музыка, видимо, особенно хорошо подходит для этого, ибо она не

является простым подражанием природе и особенно далеко отстоит от предметного мира.

Искусство не должно «поглощаться пошлой целью и пользой», требует Берглингер, и ему вторит Крейслер. Формулируемое здесь романтическое обожествленное искусство требует большего, нежели Кант требовал от искусства, помимо своей воли ставя его в привилегированное положение, когда он разрабатывал свои дефиниции наслаждения искусством — «незаинтересованное удовлетворение» и «целесообразность без цели». У Канта искусство занимает подчиненное положение в иерархии сил человеческого духа: оно должно служить достижению более высоких целей. И Шиллер, хотя он и отстаивает самоценность искусства, в конечном счете подчиняет его морали. Лишь поколение романтиков, исходя из концепции гения, разработанной движением «Бури и натиска», освобождает искусство от всех целей, лежащих за пределами его самого, и, последовательно продолжая развивать свою теорию, включает божественные небеса, все еще возвышающиеся над всем мирозданием, в структуру искусства, и искусство становится секуляризированной религией. Художник делается священником, а публика, если она не позволит «тривиальным интересам» отвлечь себя, должна стать общиной верующих.

До столь высоких самооценок художники не случайно доходят именно в тот исторический момент, когда меркантильный нажим на искусство становится особенно ощутимым. В конце XVIII века писательский цех, например, насчитывал свыше шести тысяч членов. Такая массовость приглушает самосознание и вызывает потребность выделиться из общей массы. Из плотно населенной горизонтали стремятся уйти в священную вертикаль. Находясь в культурной сети и будучи тысячекратно опосредованными, мечтают освободиться и обрести непосредственность, требующую самого большого напряжения. Форсированность романтического художественного энтузиазма выдает натужность подобного рода вознесений. Чаще приходится карабкаться, нежели возноситься. Слишком многое мешает художнику. Достаточно одного косого взгляда, неверного слова, кашля, отсутствия внимания, чтобы сбить его с такта, с настроения, поставить на грань провала. Много говорится о грезах и экстазе, однако грезы обманчивы, а экстаз не всегда уместен. Неудивительно, что Тик и Ваккенродер ностальгически оглядывались на Рафаэля и Дюрера — на тех «титанов», в «которых искусство действует тихо и незаметно, словно скрытый покровом гений, не мешая их земной деятельности».

Они не могли надивиться Дюреру, который создавал

«боговдохновенные шедевры» в комнате, «в которой ежедневно бранилась с ним его злая жена». Романтический художественный энтузиазм, когда он порой имитирует стиль благочестивой простоты, не наивен, а представляет собой особенно рафинированную форму «сентиментального». Он внутренне надломлен, подвержен сбивающей с толку саморефлексии, вроде той, что можно встретить у Ваккенродера и Тика: «Искусство есть соблазнительный запретный плод; кто однажды вкусил его глубинного сладчайшего сока, тот безвозвратно потерян для деятельного живого мира… Искусство есть обманчивое суеверие… в нем упраздняются все эгоистичные, самодовольные мысли и ощущения, остающиеся бесплодными и пассивными в деятельном мире». Между тем подобного рода размышления не обидны для вдохновенного человека: хотя он и испытывает угрызения совести, однако при этом и благодаря именно этому у него остается лестная для его самолюбия уверенность в принадлежности к тем избранным, которые вкушают от «запретного плода» элитарности. Поэтому и данная разновидность романтического самосомнения в эстетизме Бодлера и его последователей превратилась в принцип наступательного самоутверждения. Логика этого переистолкования такова: «Мы потеряны для деятельного мира, мы привержены обманчивым суевериям, мы предаемся эгоистичному наслаждению? Хорошо, мы признаем это и заявляем, что деятельный мир ничего не значит, эгоистичное же наслаждение значит все, убогой причастности к делам общества мы противопоставляем рукотворный рай». *«Poute maudit»*[37] служит олицетворением изощренного упразднения присущего ранним романтикам самосомнения. И этот способ упразднения показывает, что сомнения ранних романтиков ни в коей мере не затрагивали их художнической гордости.

Иначе обстоит дело с размышлениями о положении искусства и художников, которым Гофман, также в роли Крейслера, предается в 1812 году в *«Мыслях о высоком значении музыки».* Там он демистифицирует, правда, в иронически измененном тоне, художественный энтузиазм посредством аргументов, предвосхищающих современный дух научно-социологического и социально-психологического разоблачения. «Правда, эти глупцы, — говорит Гофман устами цинично умствующих невежд в вопросах искусства, — утверждают, что поэтическое парение над повседневностью есть нечто необыкновенное и что при этом многие лишения обращаются в радости; но в таком случае и те императоры и короли, что сидят в сумасшедшем доме с соломенными венцами на головах, также счастливы. Во всех этих

цветах красноречия нет ровно ничего; эти люди хотят только заглушить угрызения совести за то, что сами не стремились к чему-нибудь солидному, и лучшее тому доказательство — что почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору: все они выходили и теперь еще выходят из неимущего класса». На пылкое воодушевление падает холодный взгляд, разоблачающий «Исидин храм священного искусства» как компенсирующую конструкцию потерпевших неудачу в социальном отношении. Лишь здесь гордость художника оказывается уязвленной до самых глубин. Теперь художник вынужден жить с подозрением, что его фантазии несут на себе печать социального деклассирования. Это разоблачение оказывается для него ловушкой, ибо любая попытка защищаться лишь подтверждает подозрение.

Гофман, как я уже говорил, иронически дистанцируется от подобного рода мыслей. И тем не менее он не может полностью освободиться от них, иначе он не стал бы, пусть так же иронически, предлагать то, чему сам долгое время следовал в своей жизни: он советует художническому энтузиазму исцелиться каким-нибудь побочным прозаическим занятием. «А тем бедным художникам… по моему мнению, не повредит мой совет — изучить какое-нибудь легкое ремесло для того, чтобы хоть несколько отклониться от своих бесцельных стремлений. Тогда они, конечно, будут что-то значить как полезные члены государства». Сравните этот ироничный совет с вполне серьезным признанием Гофмана, содержащимся в его письме Гиппелю от 12 декабря 1807 года: «Главным же образом потому, что мне, помимо искусства, приходится исполнять официальные обязанности, я привык глядеть на вещи широко; я был, если можно так выразиться, далек от эгоизма, делающего несносными профессиональных художников».

Обожествленное искусство, которое Гофман эмфатически провозглашает устами Крейслера («Исидин храм»), он признает и вместе с тем не признает своим. В словах Гофмана проступает обусловленный его двойственным существованием в юридической профессии и в искусстве скепсис, заставляющий его со стороны посмотреть на воодушевление, увлекающее и его самого, благодаря чему он отчетливо осознает условия, при которых это воодушевление может быть интегрировано в структуру общественных причинно-следственных связей. Показательно, что Гофман в своих художественно-теоретических размышлениях рассматривает эту возможность приглушить воодушевление, эту способность дистанцироваться от самого себя как решающую предпосылку успеха художественного произведения. Он развивает

эту мысль на примере Бетховена, который «отделяет свое „я“ от внутреннего царства звуков и распоряжается ими как полноправный властелин» *(«Инструментальная музыка Бетховена»)*. «Отделенное» «я» выступает в качестве внешнего во внутреннем, служит предпосылкой для того, чтобы внутреннее могло проявить себя. Нельзя сливаться ни с одним только «я» самоутверждения, ни с миром воображения: следует противиться тоталитарным притязаниям обеих сторон. Речь идет о балансе «нахождения между». Только так можно увидеть происходящее внутри и вовне и сделать это видимым, слышимым, читаемым.

Поскольку Крейслеру недостает этой способности «находиться между», он не может завершить произведение и потому впадает в безумие — такова по крайней мере версия написанного в 1813 году предисловия к *«Крейслериане»:* «Друзья утверждали, что природа, создавая его, испробовала новый рецепт, и опыт этот не удался, ибо к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, вспыхивающей разрушительным пламенем, было примешано слишком мало флегмы и, таким образом, нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых тот, даже в высшем смысле этого слова, нуждается… Иоганнес носился то туда, то сюда, будто по вечно бурному морю, увлекаемый своими видениями и грезами… Оттого-то друзья никак не могли добиться, чтобы он написал какое-нибудь сочинение или не уничтожил уже написанного».

Здесь, в отличие от *«Музыкальных страданий капельмейстера Иоганнеса Крейслера»* и *«Мыслей о высоком значении музыки»,* речь идет не о полемическом противостоянии мира профанов и эксцентричного художника, а о внутренней раздвоенности и дисгармонии. Крейслер страдает от избытка фантазии, от «внутренней музыки», в которой захлебывается любая попытка представить ее в виде законченного произведения. Крейслер рискует потонуть в «бурном море» своей «внутренней музыки», не поддающейся какой-либо фиксации. Здесь мы имеем дело с проблематикой, красной нитью проходящей через все творчество Гофмана: «разлад внутреннего духовного мира с внешней жизнью» *(«Серапионовы братья»)*.

Эта проблема не была бы столь тягостной, если бы можно было быть уверенным в том, что это внутреннее богатство действительно существует и дело лишь в недостатке внешних выразительных средств, в дефиците «флегмы». Но как можно быть уверенным в этом, если только внешнее выражение может быть проверкой на деле, если только произведение доказывает наличие вдохновения? Если «бурным морем» является лишь

воображение, милостиво освобождающее от признания в том, что внутреннему вдохновению недостает силы, необходимой для создания законченного произведения?

Закрадывается подозрение, что идея *избытка, тормозящего творчество,* является простой самомистификацией. Это подозрение оставило свой след в творчестве Гофмана. В нем часто возникают персонажи, возомнившие себя художниками, но, к своему огорчению (а иногда и к своему счастью), вынужденные убедиться, что таковыми не являются или являются в недостаточной мере: барон фон Б. из одноименного рассказа, вдохновенно рассуждающий об искусстве игры на скрипке, но играющий на ней прескверно; сноровистый, но лишенный творческих задатков подмастерье из *«Мастера Мартина»;* энтузиаст искусства из рассказа *«Путаницы»* и т. д. В этих персонажах энтузиазм лишь маскирует пустую иллюзию, которая является предчувствием некоей никогда не наступающей реальности.

Именно самосомнение делает для Гофмана родственной душой *племянника Рамо* Дидро.

Гофман как композитор постоянно ощущал, что еще на создал свой *opus magnum,* что еще должен создать его, пока, наконец, не осознал, что ему никогда не удастся сделать этого. Он, как и Крейслер, не сумел выразить, облечь в законные формы свою «истинную» музыку. По стилю его музыкальные произведения являют собой спокойную, уравновешенную классику. Неистовые, взрывные музыкальные фантазии, которыми разражается его Крейслер, сумеет воплотить в музыкальных сочинениях лишь Роберт Шуман.

Гофман страдал от своей неспособности осуществить задуманное. Снова и снова встает он перед бездной сомнений в собственном даровании, выраженных словами племянника Рамо: *«Или там нет ничего, или мне не хотят отвечать».*

«Мне не хотят отвечать» — это несотворимость от избытка. Нет недостатка в фантазии и вдохновении, однако они не «отвечают» на решительное требование внешней творческой воли. Этот не поддающийся реализации избыток доводит Крейслера до безумия, но это возвышенное безумие, утешительное фиаско, поскольку несозданное произведение виртуально все же существует внутри него.

Альтернатива же *«Или там нет ничего»* не содержит утешения: не созданное произведение остается пустым предчувствием, не воплощаемым в реальность, не обеспеченным векселем. Между этими двумя версиями — *несотворимость от избытка и несотворимость от недостатка* — разрывается и сам

Гофман как композитор.

Эта неуверенность ослабляет его в борьбе против предвзятого отношения к нему, против клейма дилетанта. Особенно отчетливо это проступает в его переписке с издательскими и журналистскими авторитетами тогдашнего музыкального мира. Смиренно обращается он к Гертелю: «Да будет известно вашему благородию, что и сам я сочиняю музыку… Однако, поскольку имя мое еще мало известно, ваше благородие, пожалуй, не будет благосклонно принять к публикации что-либо из сочиненного мною, поэтому прошу позволить мне обратиться к вам с запросом» (26 февраля 1809).

Гофман столь мало рассчитывал на положительный ответ, что об отказе Гертеля даже не упомянул в своем дневнике, в котором обычно фиксировал подобного рода разочарования.

Такую же оборонительную позицию он занял и в отношении цюрихского издателя Нэгели. Ему Гофман отправил фортепьянную сонату, которую тот возвратил, очевидно, с резко отрицательным отзывом. Гофман робко пытался защищаться, называя подмеченные критиком «ошибки» особенностями индивидуального стиля, однако тут же выражал готовность согласиться с Нэгели: «По правде говоря, отрицательный отзыв об отправленной сонате тем более огорчил меня, что как раз то, что вы осудили как ошибку… я считал достижением видевшегося мне идеала наивысшей простоты. Однако я охотно готов признать, что тем самым ступил на неверный путь» (20 мая 1809).

Именно потому, что Гофман как композитор и музыкант имел колеблющееся, переменчивое самосознание, он болезненно реагировал, когда посредственные люди обходились с ним как с равным себе. Из-за глупых и бестактных выходок в своем присутствии он мог почувствовать себя оскорбленным. Он воспринимал это как личное унижение. Виноторговцу Кунцу, своему первому издателю, он плеснул в лицо стакан воды, когда тот в состоянии подпития никак не хотел прекратить пение.

Недостойное обращение с собой он готов был терпеть лишь при условии, что оно происходило под личиной шутовства и отвечало неписаным правилам театрализованного розыгрыша. Только в обстановке остроумной и изобретательной игры по ролям Гофман обретал ту поистине сомнамбулическую уверенность в себе, которая производила столь сильное впечатление на его сотоварищей по ночным кутежам. Для подобного рода общения он охотно выбирал виртуозов игры по ролям — актеров; в Бамберге это были Лео и Гольбейн, в Берлине — Девриент. С этими людьми уже потому можно было позволить себе «сердечные излияния», не рискуя показаться смешным, что

сам характер общения заключал в себе элемент комического. Если ситуация не предполагала игры в «душевные излияния», то Гофман замыкался. Знавшие его говорили о его склонности к самомистификации. Кунц, например, рассказывает: «Он для самого себя охотно оставался загадкой, разгадки которой постоянно боялся, и от меня он также требовал, чтобы я рассматривал его как священный, не поддающийся расшифровке иероглиф».

Он предпочитал оставаться загадкой именно для таких людей, как Кунц, в общении с которым он хотя и искал удовольствия для себя (Кунц имел большую библиотеку, хорошие сорта вина в винном погребе, все необходимое для охоты и обширный круг знакомых, куда входили и такие известные люди, как Жан Поль, Ветцель и Шуберт), но которых не особенно уважал. Им он не позволял заглядывать к себе в душу, воспринимая это как нечто оскорбительное для себя. Иначе он обходился с актерами, душа которых более открыта, поскольку они не замыкаются только на ней одной. Гастролировавший в Бамберге актер Лео позднее рассказывал о своей первой встрече с Гофманом: «Кто захотел бы, кто смог бы передать на бумаге наши разговоры, мне же не забыть их вовек! Две души открылись друг для друга, почувствовав свое вечное и бесконечное родство! Незаметно для нас пролетели четыре часа; наступила холодная осенняя ночь, мрак которой рассеивал свет далеких звезд; из дорогих цветущих краев фантазии мы постепенно возвращались к повседневной реальности, стеснительной, зачастую убогой, к реальной жизни… Словно пытаясь найти помощь в бегстве своем от чумы, мы одновременно обратили свои взоры к бесконечному звездному пространству; влажными были наши глаза, в тоске посмотрели мы друг на друга — и слезы хлынули из наших глаз; невольно мы кинулись в объятия друг другу…» Мелодраматический комизм этой сцены именно таков, какой Гофман ценил в «душевных излияниях»: уже невозможно провести грань между серьезным поведением и игрой — серьезное становится игрой, а игра серьезна.

Глава четырнадцатая
БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ ХУДОЖНИКА

Гофман не только доверял своему Иоганнесу Крейслеру собственные творческие страдания, но и взвалил на него груз своей несчастной любви к Юлии Марк, которой давал уроки пения.

В предисловии ко второй части *«Крейслерианы»,* написанном в конце 1814 года, говорится, что «Крейслера, по-видимому, довела до крайней степени безумия совершенно фантастическая любовь к одной певице». Здесь речь идет о безумии, которое представляет собой нечто большее, нежели эксцентричное поведение или не находящий творческого выхода переизбыток художественной фантазии. Речь идет о безумии от любви, точнее говоря, о безумии как результате сдерживаемого страстного желания. Это как раз то безумие (отнюдь не возвышенное безумие от переизбытка художественных замыслов), угрозу которого ощущал сам Гофман. Почти все его дневниковые записи, свидетельствующие о боязни безумия, относятся к месяцам наиболее страстной любви к Юлии. Вот несколько примеров: 6 января 1811 года Гофман записал: «Напряженное состояние вплоть до мыслей о безумии, которые часто приходят мне в голову. Почему и во сне, и наяву я так часто думаю о безумии?» Спустя менее двух месяцев, 25 февраля 1811 года: «Ктх — Ктх — Ктх!!!! (Так условно он обозначал Юлию. — *Р. С.*) Возбужден до безумия». 5 февраля 1812 года: «В некоем поистине *ужасном* настроении — Ктх до безумия, до подлинного безумия». 13 июня 1812 года: «Ссора с Ктх по поводу вчерашнего — раздражен до безумия».

В ноябре 1808 года, вскоре после своего прибытия в Бамберг, Гофман был представлен овдовевшей консульше Марк, свояченице врача Альберта Фридриха Маркуса. Он — должен был преподавать обеим ее дочерям пение. Юлии, старшей из них, в то время было тринадцать лет. Она выглядела старше своих лет, была хороша собой и имела красивый голос.

Он два года учил ее пению, пока в конце 1810 года не влюбился в свою ученицу. В своем дневнике он называет ее Кетхен, сокращенно «Ктх». Это имя тайной императорской дочки из опубликованной в 1810 году пьесы Клейста *«Кетхен из Гейльбронна».* Спустя год после первой постановки пьесы в Вене в 1811 году состоялась ее премьера на бамбергской сцене.

Как и в случае с Дорой Хатт, Гофман находит для

возлюбленной литературные реминисценции. Кетхен из рыцарской пьесы в том же возрасте, что и Юлия. Обе уже женщины, но еще сохраняют детское очарование. Кетхен — прелестное создание, с сомнамбулической точностью движений и чувств следующее за своим строптивым возлюбленным до тех пор, пока он, наконец, не открывает в себе неведомую ему любовь к девушке. Этот идеальный образ двух любящих, которые, повинуясь, точно лунатики, собственному бессознательному, находят друг друга вопреки всей внешней невозможности, очаровал Гофмана, которому любовь к Юлии должна была казаться столь же «невозможной». Кетхен становится для Гофмана именем той магической силы любви, которая противится всему враждебному миру, пробивается сквозь рассудочные мысли и желания любящих и наконец поистине сказочным образом одерживает триумфальную победу. Словом, материал для грез наяву, в которые Гофман погружает свою Юлию. Впрочем, переименование Юлии имело еще и вполне прозаическую причину. Ему пришлось зашифровать ее имя, поскольку Миша порой заглядывала в его дневник. И все же, несмотря на эту предосторожность, случались сцены ревности.

Свыше года Гофман принуждал себя к предельной сдержанности, не выказывал собственных чувств, доверяя их только дневнику. Греческими буквами, дабы Миша не смогла прочитать, он записал 16 февраля 1811 года: «Это романтическое настроение охватывает меня все больше, и я боюсь, как бы оно не привело к несчастью». Спустя два дня: «Ктх — в ней вся наша жизнь и все наше существо!» Чтобы ввести Мишу в заблуждение, позднее он добавил на полях: «в музыке». Его не находящая выхода страсть вскоре достигает стадии отчаяния. «Черт побери это странное настроение — или я застрелю себя, как собаку, или сойду с ума!» — записал он 28 февраля 1811 года. Любовь Гофмана к Юлии не только платоническая. 18 марта 1811 года его чувства к девушке достигли, как свидетельствует дневниковая запись, «чуть ли не высшей степени»: Гофман ложится в постель и онанирует. Он зашифровывает это в замечании: «Вечером *Pipicatpri* и мысленное нарушение супружеской верности».

Разумеется, его физическое влечение не могло быть удовлетворено первоначально ничего не подозревавшей Юлией. Облегчение Гофману доставляет любовная связь с мадемуазель Нойгер, очень молодой актрисой, которая еще в 1809 году играла детские роли, а теперь выступала в Бамберге в амплуа «вторых любовниц». Нойгер служит для него, как он написал 28 января 1812 года в дневнике, «громоотводом». Эта связь смягчает натиск не удовлетворяемых Юлией желаний. Еще в тот же день, когда он

начинает интрижку с Нойгер, Гофман записывает в дневнике: «Нашел, что возможно отвлечься от Ктх» (8 января 1812). Словом, отвлечение от Юлии протекает не так, как должно быть по благочестивой легенде об одухотворенной любви художника.

В начале 1812 года ни осмотрительность, ни робость уже не помогают Гофману скрывать своих чувств. Опять греческими буквами он записывает 20 января 1812 года: «Она все знает или, скорее, обо всем догадывается».

Мать, видимо, также «догадывается» кое о чем, судя по тому, что в конце января 1812 года в доме Марк разыгрывается сцена, после которой Гофман дает зарок не появляться больше у них. Однако спустя несколько дней он опять там.

По здравом размышлении Гофман понимает, что из его страстных желаний не может выйти ничего реального. Юлии, которая на двадцать лет младше его, мать прочит выгодный брак. Гофман же состоит в браке, а его общественное положение в Бамберге весьма посредственно. К тому же он испытывает нежную любовь к своей жене; только в самых разнузданных фантазиях он может подумать о том, чтобы оставить ее. Однажды он пишет в дневнике о своем желании бежать в Италию (5 января 1812). Из-за этого он испытывает угрызения совести, а потому на послеобеденные прогулки в Буг за ворота Бамберга он теперь чаще всего берет с собой Мишу. Он вводит ее также и в дом Марк. Однако его надежда на успокоение чувств не оправдывается.

Противоречие между вожделением и внешней действительностью обострялось, становясь невыносимым. Когда он узнал о совместной смерти Клейста и Генриетты Фогель, его мысли несколько дней носились вокруг идеи двойного самоубийства в качестве добровольной смерти из-за любви. 3 февраля 1812 года он пишет в дневнике: *«Удивительное, романтически нежное настроение* Ктх — она больна, мысли о смерти вдвоем с ней». Он желает смерти вдвоем с ней, но разговора об этом у них не было.

В стремительном водовороте меняются настроения: он сладострастно думает о собственной гибели, но спустя два дня уже страшится этого. Потом он вдруг становится любознательным исследователем собственных чувств: «Наблюдения над самим собой — которому грозит гибель — что-то необычное, еще неизведанное» (5 февраля 1812). Из этого любопытства рождается ироническая отрешенность, с которой он рассматривает собственное душевное состояние на золотом литературном фоне: «Ирония над самим собой — почти как у Шекспира, где люди танцуют вокруг разверстой могилы» (7 февраля 1812). А спустя день: «Настроение довольно веселое — наблюдения над самим

собой — постоянные мысли (Ктх) могут превратиться в навязчивую идею!» (8 февраля 1812). В тот же день у него рождается замысел «музыкального романа» — *«Часы просветления некоего безумного музыканта».*

Ревность вновь вырывает его из этого состояния временного успокоения. В марте 1812 года в Бамберг приезжает из Гамбурга богатый купеческий сын Грепель. Консульша Марк прочит его в мужья своей дочери Юлии. Позднее в рассказе *«Пес Берганца»* Гофман нарисует уничижительный образ этого человека. Грепель не способен чувствовать и понимать искусство и литературу. Излюбленной темой его разговоров служат непристойности. Гофман называет его «нечистым духом»; он может вызывать лишь «ужас и отвращение» — не только Гофману, но и другим обитателям Бамберга, которые в принципе не имели ничего против подобного рода брачных сделок, этот человек был неприятен. Кунц пишет: «Этот человек, несмотря на свою молодость, являл собою образ старца, тип изнуренного смертного, на челе, глазах и щеках которого лежали отметины плотских вожделений, а слабоумие сквозило в каждом произнесенном им слове».

Этот ничтожный соперник, «отъявленный сластолюбец» *(«Пес Берганца»),* которому тем не менее удалось пробудить чувственность Юлии, наносит Гофману, не сумевшему это сделать, глубочайшее оскорбление, задевая его мужское самолюбие. К своему ужасу, Гофман замечает, что Юлия неожиданно изменилась в результате общения с этим человеком. «Ктх — дружески нежна, как женщина, сделавшая удивительные открытия», — записал он 9 апреля 1812 года. Словно бы желая доказать самому себе собственное мужество, в эти недели Гофман часто ходит с Кунцем на охоту, где на его долю выпадают разве что воображаемые трофеи.

25 апреля 1812 года он сделал в дневнике запись: «В высшей степени любопытный разговор с Ктх: „Вы меня не знаете — моя мать тоже — никто, — я должна многое глубоко прятать в себе — я никогда не буду счастлива“».

Гофман далеко не в восторге от подобного рода ситуаций, когда телесных услад женщина, видимо, ищет от кого-то другого, ему же доверяют лишь душевные излияния. Накопившаяся ярость в отношении соперника, зависть и вместе с тем презрение, питаемые к нему, неразделенное чувство любви, унижение, разочарование — все это разом прорвалось наружу во время прогулки в Поммерсфельден 6 сентября 1812 года, на которую Грепель и Юлия, только что обручившиеся, пригласили и его.

Было много выпито. Грепель выступал в роли шумного

заводилы компании. Под вечер вздумали еще немного прогуляться. Кунц, также участвовавший в этом, рассказывает: «С видимым усилием жених поднялся со своего места, предлагая невесте руку. Гофман и я поплелись за обрученными, прочее же общество разбилось на группы. Едва мы вошли во двор перед замком, как заметили, что господин жених выделывает немыслимые зигзаги то вправо, то влево, так что невеста с трудом могла удерживать его. Внезапно жениха сильно качнуло, и бедная Юлия с трудом удержалась на ногах. Гофман подскочил, чтобы дать ей руку, а я подхватил падающего жениха, но поздно — падение свершилось, и будущий супруг лежал, растянувшись, на земле. Юлия побледнела, в отчаянии заломив руки; общество окружило упавшего, тогда как пылавший от гнева Гофман, обернувшись ко мне, не мог удержаться и громко произнес: „Взгляните, вот лежит дрянь! Мы выпили столько же, сколько он, но с нами такого не случилось! Такое может случиться только с пошлыми, прозаическими типами!“ При этих словах, которые он скорее выкрикнул, чем произнес, все испугались. Юлия бросала на Гофмана презрительные взгляды, а у матери вырвались гневные упреки. Ему показалось, что во взглядах и жестах Юлии он прочел признание, отказ от мечты, до сих пор обманывавшей его; словно молния средь ясного неба, в душу его ударило *decrescendo*[38] его любви. Мгновение он стоял точно пораженный ударом этой молнии, потом собрался с силами и быстрым решительным шагом пошел прочь». Таков конец любовной истории. Консульша Марк отказала Гофману от дома.

Любовь Гофмана к Юлии, естественно, не могла укрыться от посторонних глаз. Некоторые позднее высказывались по этому поводу. Шпейер упоминает «страсть», которая «все больше завладевала душой» Гофмана. Кунц выражается яснее: «Изрядная доля чувственности поселилась в доме его фантазии». Правда, спустя тридцать лет Юлия Марк не подтверждала этого. «Конечно же, — писала она в 1837 году, — его чувство ко мне было совсем иного рода, нежели то, что Кунц возвещает миру». С «низменной» чувственностью это будто бы не имело ничего общего: «Влияние, которое он оказывал на меня, позволяло мне быть свободной от всего тривиального, обычно связанного с девичьей любовью». Юлия с гневом оспорила и другое заявление Кунца. Тот писал: «Его любовь к Юлии можно назвать чистым безумием, поскольку она не вызывала ни малейшего отклика со стороны возлюбленной, разве что, по прошествии времени, некоторое сочувствие. Профанам же она, должно быть, служила поводом для насмешек, когда они сравнивали Гофмана и его возлюбленную». Юлия возражает: «Чистой выдумкой является то, что я будто бы с

презрением отнеслась к Гофману; этого не могло быть, ведь я знаю, как моя робкая душа самым искренним образом обратилась к нему».

Вероятно, Кунц преувеличивает, говоря о «презрении» Юлии к Гофману, однако вполне правдоподобно, что страсть Гофмана к Юлии давала их бамбергским знакомым повод для насмешек. С одной стороны, потерпевший фиаско капельмейстер, неимущий, уже женатый, не блистающий внешностью, с незначительным социальным статусом, а с другой — красивая, юная девушка из хорошей семьи, невеста богатого жениха; контраст между ними таков, что уже сам по себе способен производить комический эффект. Амелия Годен, дальняя родственница семейства Марк, резюмирует то, что могли тогда думать об этой несчастной любви благожелательные обитатели Бамберга: «Впрочем, любовной связью в обычном смысле слова страстную преданность почти сорокалетнего мужчины шестнадцатилетней Юлии можно назвать лишь в той мере, в какой подобное обозначение может оправдать неразделенную любовь… Юная девушка почитала учителя, не подозревая о том, что женатый человек, казавшийся ей пожилым, питал к ней пылкую страсть».

Для самого же Гофмана это была весьма печальная история. Не могло быть более разительного «несоответствия внутреннего душевного состояния и внешней жизни», на которое он сетовал. Гофман и Юлия поют дуэтом. Для Гофмана это — моменты наивысшего счастья, мгновения духовного единения. «В высшей степени взволнованное состояние», — отмечает он в своем дневнике 4 января 1812 года. В романе о Крейслере он подробно описывает то, что видел и чувствовал, когда пел с Юлией: «Вскоре, однако, голоса их устремились в мерцающую высь на волнах напева, будто блаженные белокрылые лебеди, то возносящиеся к облакам, то замирающие в сладостном любовном объятии, нисходя к стремительному потоку аккордов, пока глубокие вздохи не возвестили приближение гибели, пока последнее „Прощай!“ возгласом дикой боли не вырвалось, словно кровавый фонтан, хлынувший из растерзанной груди».

В романе о Крейслере слушателей «захватил» этот дуэт, «у многих на глазах сверкали светлые слезы». Гофману хотелось бы, чтобы так было. В действительности же его дуэты с Юлией производили скорее комический эффект. «Когда он… пел дуэтом с дамой, вызывавшей его интерес, — сообщает Кунц, — слушателям приходилось изо всех сил крепиться, чтобы не разразиться громким хохотом, видя, как он бросает даме призывные взгляды, обращает к небесам свои исполненные восторгом глаза, излаживает для сладкого поцелуя свои губы и

т. д.».

Этот комический эффект невольно создавался злосчастным языком жестов и мимики, выражавшим увлечение. Внешность Гофмана, «менее всего располагавшая к сближению» (Хитциг), искажалась смехотворной гримасой, когда он пытался выразить свои желания. Для столь некрасивого тела непозволительны выражения нежных чувств, и особенно непозволительны, когда они адресованы столь прекрасному телу, как у Юлии. Неизбежно становишься тогда объектом насмешек. Это и случилось с Гофманом. Потому-то собственное тело, долженствующее быть *органом наслаждения,* и стало для него *преградой для вожделения.* Собственное тело отделяло его от мира его желаний. Эта подоплека позволяет понять смысл некоторых записей в его дневнике, например, от 9 января 1812 года: «Взбешен до крайности — Ктх — Ктх — Ктх»; или же 27 апреля 1812-го: «Сфинкс схватил меня за волосы и швыряет в отвратительную трясину».

Гофман в разладе со своим телом — этой «отвратительной трясиной». От тела, опасается он, исходит угроза для его счастья. Гиппель приводит в высшей степени показательное в этом отношении высказывание семнадцатилетнего Гофмана, который сетует на свои безуспешные ухаживания за «пышущей здоровьем девушкой»: «Раз уж я не могу заинтересовать ее приятностью своей внешности, то я хотел бы стать воплощением уродства, чтобы обратить на себя ее внимание, чтобы она по крайней мере взглянула на меня».

Она взглянула на него, однако, по свидетельству Гиппеля, высмеяла его, так что сам Гиппель испытал сочувствие к своему другу. Ничего удивительного, что подобного рода сокрушительный результат навел Гофмана на печальные размышления: «Мне иногда кажется, будто у меня тело настоящего художника, а это значит, что вскоре оно будет уже ни на что не годно и я стану наносить визиты, оставляя его дома» (письмо Гиппелю от 1 мая 1795).

Что же это за тело, ставшее для него обузой, так что он не хочет даже «брать его с собой»? Он маленького роста, уже в юные годы слегка сутулый, с непропорционально большой головой, втянутой в плечи. Его лицо, увидев раз, не скоро забудешь: постоянная смена гримас, выразительные глаза, острый выступающий подбородок, темные волосы, резко очерченный рот. Его лицо не располагало к сближению; оно по-своему очаровывало, но вместе с тем заставляло осмотрительно держаться на расстоянии. Гофману, видимо, было не слишком уютно в своем теле.

Любовь Гофмана к превращениям, служившая источником его поэтического вдохновения, берет свое начало именно в этом конфликте с собственным телом. И восхваление мужской дружбы также порождено неспособностью преодолеть преграду, поставленную его телом. В своем романе *«Таинственный»* (1796), фрагмент из которого он приводит в письме Гиппелю от 13 марта 1796 года, он написал: «Множество причин подтверждает мою мысль о мужской монополии в дружбе… Дружба ничего не делает ради чувственности, но только во имя духа. Ее наслаждение — в благоволении к родственной натуре, блаженство обретения сходных помыслов, и раз уж мы нашли того, кто нас понимает… каким новым кажется тогда мир, каким бесценным делается и собственное бытие».

Экспрессивный характер аргументации позволяет заметить, сколь сильно вожделение, сдерживаемое во имя дружбы. Только в дружбе, которая отказывается от телесного, Гофман будто бы ощущает самого себя полноценным. От физической любви возникает отчуждение. Телесная *самость,* внушает он самому себе, менее ценна, соединение тел не может дать «блаженства обретения сходных помыслов». Это остается уделом мужской дружбы, «мужской монополии».

Поскольку Гофман ощущает свое тело как преграду, он пытается элиминировать его. В образе отвратительного карлика в одноименном рассказе *«Крошка Цахес»* он подвергает тело форменной диффамации.

Тело представляет собой нечто изначальное, природу, которой он яростно противопоставляет в этом конфликте творение и сотворенное. В борьбе с собственной природой ему кажется подозрительной и внешняя природа. Это можно проследить по его литературным произведениям, в которых ландшафты и природа не играют никакой роли. Друзья часто отмечали, что Гофмана природа интересует лишь постольку, «поскольку она оживляется и приводится в движение людьми» (Кунц). «Как вы относитесь к прекрасной природе? Я так от нее просто без ума», — обычно говорил Гофман ироническим тоном, когда ему встречался восторженный поклонник природы. «Интеллектуальное» должно доминировать — только в этом случае природа была приемлема для него. Это касается еды, на которой он экономил, «поскольку наслаждение едой не содержит в себе ничего духовного», и пития, в котором он искал лишь «повышения духовных возможностей». И вообще его не привлекал так называемый «естественный человек», «если не сделать его пригодным для употребления, добавив изрядную дозу перца и соли» (Хитциг).

И все же требования природы, прежде всего своей собственной, невозможно игнорировать длительное время. В противном случае возникают осложнения. Об этом говорится в рассказе-диалоге *«Сведения о новых похождениях пса Берганцы»,* написанном Гофманом в конце его пребывания в Бамберге.

Глава пятнадцатая
РАЗЛАД С СОБСТВЕННЫМ ТЕЛОМ

Между тем для Гофмана, когда он 17 февраля 1813 года приступил к написанию *«Берганцы»,* создалась новая ситуация. К тому времени кое-что из опубликованного уже нашло отклик у публики и редактора Рохлица: *«Кавалер Глюк», «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейслера»* и *«Мысли о высоком значении музыки»;* рецензии на произведения Бетховена и изрядное количество других рецензий — о Витте, Шпоре, Меуэле, Паэре, Глюке, Пусткухене и Вайгеле. Почти всегда Гофман демонстрировал при этом, сколь основательно он разбирается в теории и практике музыки. Наконец, в сентябре 1812 года он написал фантастический рассказ *«Дон Жуан».*

Некоторые из этих публикаций по своему уровню выходили далеко за рамки рецензий, написанных на скорую руку. Это отчетливо понимал и сам Гофман, когда 29 апреля 1812 года писал в своем дневнике: «Теперь настало время серьезно поработать *in litteris*[39]». Заметил это и предприимчивый виноторговец Кунц, с которым Гофман общался почти ежедневно.

Кунц был хорошо знаком с литературным процессом того времени, имел большую библиотеку, много читал и вообще обладал литературным чутьем. 15 февраля 1813 года он поведал Гофману о своем намерении «печатать рукописи». При этом он хотел, чтобы его издательским дебютом стала публикация собрания сочинений Гофмана — как уже публиковавшихся ранее, так и тех, которые еще должны быть написаны. В тот день, таким образом, возникла идея произведения, которое под названием *«Фантазии в манере Калло»* позднее (1814 год) станет первой опубликованной книгой Гофмана. Когда он спустя два дня приступил к работе над *«Берганцей»,* он впервые писал, имея довольно определенную перспективу самостоятельной литературной публикации. Как и в случае с *«Кавалером Глюком»,* в *«Берганце»* он опирался, причем на этот раз даже более явно, на литературную первооснову. Если в первом случае это был *«Племянник Рамо»* Дидро, то здесь — рассказ Сервантеса с весьма обстоятельным названием: *«Новелла о беседе, имевшей место между Сципионом и Берганцей, собаками госпиталя Воскресения Христова, находящегося в городе Вальядолиде, за воротами Поединка, а собак этих обычно называют — собаки Маудеса».*

Сервантес пишет в жанре рассказа о серии приключений, принятом в сатирической литературе XVI и XVII веков. Используя

в качестве красной нити похождения собаки, он разворачивает панораму человеческих нравов, отчужденно воспринимаемую с собачьей точки зрения. Бульдог Берганца приходит к пастуху овец, затем к богатому купцу, к полицейскому начальнику, который одновременно промышляет и сутенерством, к барабанщику, который вводит пса в мир искусства, к цыганам, к крещеному мавру, к пишущему стихи студенту, к руководителю актерской труппы и, наконец, в госпиталь Воскресения Христова в Вальядолиде, в котором находятся главным образом страдающие всякого рода венерическими заболеваниями. Здесь Берганца и рассказывает историю своей жизни приятелю-псу Сципиону; некий студент подслушал ее и все записал.

Гофман как бы непринужденно продолжает рассказ: умудренный жизнью и многоопытный Берганца из госпиталя попадает, перескочив через столетия, в Бамберг, где и получает в ночной час возможность поведать о своих новейших похождениях рассказчику. И опять получается сатира на современное общество.

Сервантес снабдил своего пса атрибутом философа-киника: бульдог несет перед собирающим милостыню нищенствующим монахом фонарь, с каким Диоген ходил по улицам Афин в поисках человека. Как и Берганца Сервантеса, пес Гофмана продолжает эти поиски, ибо не так-то просто найти среди людей человека.

Псу Гофмана порядком опротивел мир людей, особенно его бамбергская разновидность с ее моральным и эстетическим утилитаризмом, лживыми чувствами, двойной моралью. Многого здесь касается автор — морали, эстетики, культурно-исторических проблем. В центре повествования находится едва завуалированная история несчастной любви Гофмана к Юлии. Прежде чем отправить рассказ в печать, Кунц вычеркнул из него те пассажи, в которых содержались слишком явные намеки на бамбергские события.

В этом рассказе Гофман делает нечто совершенно неожиданное: он отделяет свою фантастическую любовь от фигуры Иоганнеса Крейслера, который также присутствует в рассказе, и переносит ее на пса. Крейслер возникает лишь на периферии событий, окруженный аурой впавшего в безумие художника.

Пес Берганца до умопомрачения влюблен в прекрасную Цецилию. Любовное безумие утрачивает здесь все свое возвышенное значение. Рассказчик рисует почти отталкивающую картину неистовой собачьей похоти. Нет здесь и кинического самосознания пса, который рад тому, что он не человек. В тех

эпизодах рассказа, где речь идет о Юлии (то есть Цецилии), животный образ Берганцы перестает быть инструментом сатиры и становится выражением конфликта Гофмана со своим собственным телом.

Животный образ Берганцы следует принимать всерьез — он служит наглядным выражением осознания непреодолимости разрыва между ним и так называемым «нормальным» миром людей. Пес, ощущающий себя человеком, в принципе не имеет возможности объясниться с Цецилией и завоевать ее сердце. Собачье тело исключает какое-либо сближение между ними, служит преградой, которая делает непристойным любое плотское вожделение. Гофман не смог бы сильнее выразить свою ненависть к телу, которое «ни на что не годится» и служит лишь преградой на пути к тому, что служит предметом его вожделения.

В любви для пса его собачье существование становится проклятием, против которого он восстает. От ревности он не находит себе места, поскольку зажиточный Георг, за которым, естественно, скрывается Грепель, должен соединиться с Цецилией. Стройных ног соперника достаточно, чтобы возбудить в Цецилии чувственность. Поскольку пес не способен оказать на нее подобное воздействие, ему остается лишь смотреть на то, как обожаемая становится «жертвой» этого «сластолюбца»: «Цецилия еще никогда не любила и теперь она приняла распаленную чувственность за само высокое чувство». Фатальная подмена, от которой прекрасная Цецилия могла бы быть избавлена, если бы ему, псу, удалось невозможное, а именно пробудить в Цецилии вместе с «чувственностью» то самое «высокое чувство». Однако собачье тело сделало для Берганцы невозможным счастье, и теперь он вынужден довольствоваться сердечными излияниями Цецилии, яростными негодованиями на своего соперника, когда однажды ему довелось стать свидетелем «отвратительных ласк», которыми одаряет этот человек девушку. Своего апогея собачье безумие достигает, когда Берганца проникает в спальню невесты. Пес проделывает то, чему Гофман предается в своих фантазиях. Неудовлетворенная страсть перехлестывает, переходя в фетишизм: «Я увидел разложенную на софе ночную сорочку Цецилии, богато отделанную кружевами. Я не мог удержаться от того, чтобы сладострастно не обнюхать ее».

От фетишизма с дамским бельем пес переходит к вуайеризму, забираясь под кровать новобрачных. Ненасытное вожделение «разнузданного сладострастника» привело Берганцу в состояние полного безумия, и он, не в силах оставаться долее под кроватью, выскочил и «впился зубами в сухопарое бедро несчастного». Динамика этого воображаемого акта насилия

взрывает фикцию собачьей истории, и аффективное состояние самого Гофмана прорывается наружу. «Пребывавший в полуобморочном состоянии Георг, — читаем мы, — стонал и охал от моих укусов и пинков». Собака может кусать, но не пинать; пинки следует отнести на счет автора.

3 декабря 1812 года Юлия вышла замуж. 13 декабря Гофман записал в своем дневнике: «Любовь готова перейти в ненависть». Когда Гофман писал *«Берганцу»,* этот переход совершился. Однако следует уяснить, на кого или на что была направлена его ненависть. Дневниковая запись не дает возможности установить это в точности. Ситуацию проясняет *«Берганца»:* ненависть Гофмана направлена против его собственного тела, служащего препятствием на пути к вожделенной цели. Она направлена также против тела женщины, падкого на приманки всякого рода «сладострастников», вследствие чего оказываются преданными «высокие чувства». И, наконец, она направлена против тела его соперника.

Для Берганцы препятствием становится его телесный недостаток, однако не только неполноценное тело, но и телесное вообще, полагает ищущая оправдания фантазия Гофмана, должно быть под подозрением, ибо оно лишает людей счастья.

Именно поэтому Гофман в рассказе *«Дон Жуан»,* написанном спустя несколько дней после разрыва с Юлией, представляет дополнительную телесную преграду: с избытком наделенное красотой тело становится на пути к счастью. Не *недостаток,* а *избыток* становится преградой, пагубным для счастья началом.

Дон Жуан — «любимейшее детище природы». Умный, красивый и страстный. Одержимый желанием и желанный. Он ненасытен и теряет самого себя в дурной бесконечности своего чувственного влечения: «Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда, от которой бурливо бежит по жилам кровь, побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны земного мира, напрасно уповая найти в них удовлетворение».

Дон Жуан почти во всех чертах своей «телесной организации» являет собой разительную противоположность Гофману: «Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы». К тому же имеется еще «странная игра надбровных мускулов» — характерная особенность физиогномики Гофмана. Он наделил ею своего Дон Жуана, установив тем самым физиогномическую связь между самим собой и своим воображаемым телом.

Этот рассказ, как и рассмотренный уже *«Кавалер Глюк»,* представляет собой постановку литературного эксперимента: подвергается испытанию прекрасное тело, сулящее счастье — Гофман проецирует страдание, причиняемое ему «ни на что не годным телом», на Дон Жуана, это «любимейшее детище природы», тело которого оказывается «слишком пригодным». Этот литературный эксперимент должен показать, что крайности — недостаток и избыток — соприкасаются. Они в равной мере препятствуют счастью. Дон Жуан сбит с пути истинного своим прекрасным телом. Он полагает, что «через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства». Он не находит того, что ищет, и потому вынужден «без устали стремиться от прекрасной женщины к прекраснейшей». В конце концов он дошел до того, что «вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой». И он проклинает природу — свою природу.

Псу Берганце не особенно верят, когда он восхваляет возвышенную, надтелесную, чисто духовную любовь. При всей своей возвышенности он остается псом, для которого грозди винограда висят слишком высоко. Гораздо более убедительной выглядит идея «неземной» любви, если показать ее на примере Дон Жуана. Он-то уж отведал все виноградные грозди и в конце концов нашел их вкус слишком пресным. На примере Дон Жуана Гофман инсценирует *возвышенное* отвержение телесного. Будь то отвратительное или прекрасное тело, все равно оно стоит на пути к счастью. Надо пытаться ловить счастье с помощью иных средств, например, музыки. Потому-то донна Анна, соблазненная Дон Жуаном, но все же не соединившаяся с ним, и бежит в ложу для приезжающих к рассказчику, всецело преданному музыке. «Ты меня понял, — шепчет она ему, — ибо я знаю, что тебе тоже открылась чудесная романтическая страна, где царят небесные чары звуков!» И вдруг рассказчик, представившийся «путешествующим энтузиастом», оказывается композитором милостью Божией, которому поклонница Моцарта донна Анна говорит лестные слова: «Да… то, что я пела, был ты, а твои мелодии — это я».

В своем воображении Гофман, естественно, примеряет на себя оба образа — и Дон Жуана, и страстного поклонника музыки, который, как оказывается, и сочинил оперы Моцарта. Гофман хочет иметь прекрасное тело Дон Жуана и наказывает себя за это желание, отправляя совратителя женщин в ад. Однако он тут же компенсирует себя, ибо фиаско прекрасного тела становится триумфом прекрасного духа. В то же время рассказчик

предстает в роли смеющегося третьего. Фантазия рисует ему, как донна Анна приходит к нему на свидание. Вместе с тем победа прекрасного духа оказывается пирровой победой, ибо счастье идеальной, бестелесной любви оказывается далеким от действительности. Изображая такое счастье, Гофман, как правило, впадает в голый пафос, живой язык начинает пестрить клише, монотонно повторяющимися, точно заклинания: тогда «шумным взмахом крыльев» поднимаются к «позолоченным облакам», тогда умирают в «сладостных любовных объятиях», «сладкое теплое дыхание» заставляет «трепетать», с «неизведанным прежде восторгом» поднимаются «в могучем полете» над «убожеством земного бытия» и т. д.

Поскольку «убожество земного бытия» вездесуще (его носишь даже на собственном теле), постольку и «неизведанные прежде» взлеты также оказываются конъюнктурой.

Таким образом, победы прекрасного духа приобретаются ценой известной безжизненности. Однако Гофман — фантаст, который в школе *двойного существования* обучился науке *скепсиса.* Поэтому он не только не скрывает дилемму таких экстазов, но и даже ставит ее порой в центр внимания, например, в романе *«Житейские воззрения кота Мурра»* (1819–1821). Там кот Мурр, не блистающий талантами филистер, со всеми его мнимыми проявлениями высоких чувств, не только не контрастирует с гениальным Крейслером, но и выступает своего рода парафразой. Кот Мурр — *также* Крейслер, хотя и искаженный до неузнаваемости в своих смешных проявлениях. Не так уж и далеко стоят они друг от друга. В Крейслере, когда он впервые услышал голос Юлии, «все содрогнулось от несказанно сладкой боли». А как выражается влюбленный кот, когда слышит чихание прелестной Мисмис? Он говорит: «Весь несказанно мучительный восторг, от которого я потерял самообладание, излился в этом моем протяжном мяу!» Оригинал и пародия взаимозаменяемы. И это притом, что оригинал уже сам по себе является пародией на себя самого.

Отвергнутое тело мстит за себя, и язык оказывается неспособен выразить якобы высшее счастье освобожденной от всего телесного любви. В двенадцатой вигилии *«Золотого горшка»* (1814) Гофман заставляет своего рассказчика размышлять о том, сколь трудно поведать о счастье, которое Ансельм, убежав от женщины, сотворенной из плоти и крови, испытал с прелестной змейкой Серпентиной: «Но тщетно старался я тебе, благосклонный читатель, хотя бы несколько намекнуть словами на те великолепия, которым теперь окружен Ансельм. С отвращением замечал я бледность и бессилие всякого

выражения».

Должно быть, обилие чувств привело здесь к «бледности и бессилию всякого выражения». Однако ирония этого пассажа проистекает из подозрения, что и недостаток реальности мог быть тому причиной. Такой характер языка, мучительно пытающегося выразить возвышенное счастье, может в этом случае свидетельствовать о чем-то мертвом, застывшем в своих переживаниях. Застывший язык был бы тогда адекватным выражением переживания, которое, если мучительным образом отвергнуты притязания плотского счастья, также является застывшим.

Последующие произведения Гофмана подтверждают это предположение. Он не только предостерегает от телесности вожделенного счастья, но рассказывает поистине жуткие истории о том, с каким риском сопряжены платонические чувства. В *«Эликсирах сатаны»* (1814/15), например, разворачивается драма неудавшейся сублимации: элиминированные плотские желания разрушают духовный сублимат и в конечном счете губят личность. Столь же страшные истории рассказаны в *«Песочном человеке»* (1816) и *«Фалунских рудниках»* (1819). Восхваление «любви художника» — парадигма бестелесной любви — у Гофмана почти всегда несет в себе примесь иронии. Превознесение чувства у него находится в напряженном отношении с желанием обрести телесность. Тот факт, что Гофман сохраняет и поддерживает это напряжение, делает его — в отличие от современников — реалистом в понимании бездонной души.

После окончательного разрыва с Юлией (в декабре 1812 года она вышла замуж и покинула город) Гофмана ничто не удерживало в Бамберге. Еще в марте 1812 года закончился период временного подъема Бамбергского театра, которому существенным образом способствовал Гофман как декоратор, композитор, драматург и режиссер. В феврале 1812 года Гольбейн отошел от руководства театром, и тем самым закончилось его продуктивное сотрудничество с Гофманом. Оба они своими инсценировками пьес Кальдерона снискали Бамбергскому театру почти всегерманскую славу. Летом 1812 года Гофман в статье для журнала *«Музы»* поведал об этом бамбергском ренессансе Кальдерона, делая особый упор на удачное сочетание духа католицизма и романтизма. Инсценировки изменили отношение к театру в самом Бамберге. Теперь среди зрителей можно было увидеть добропорядочных бюргеров, ранее считавших посещение театра грехом, и даже представителей духовенства. Гофман очень

быстро освоил ремесло театральной машинерии и при постановке пьесы Кальдерона *«Поклонение кресту»* придумал, как поднять на воздух мертвого героя, а другого исполнителя мгновенно превратить в монахиню. Вовсю пользовался он приемами сценического освещения. Специально для театра сочинил и музыку. Все это, как писал сам Гофман в упомянутой статье, имело своей целью «воздействие на чувства при символическом изображении сверхчувственного».

Хотя инсценировки пьес Кальдерона и вызывали живейший интерес публики, это не помогало Бамбергскому театру справляться с финансовыми трудностями. Снова ему грозило финансовое банкротство. Ввиду неопределенности ситуации Гольбейн уволился и принял приглашение из Вюрцбурга. Он охотно взял бы с собой и Гофмана, однако там не было вакантной должности, поэтому Гофман остался в Бамберге. Хотя он и участвовал в привлечении в театр нового директора, однако это не дало ему никаких преимуществ. В последние месяцы своего пребывания в городе он лишь от случая к случаю работал в театре как композитор.

В это время, когда рвались связи с Бамбергом, Гофман находил поддержку в замысле большой оперы, которая, как он надеялся, наконец-то должна была прославить его как композитора. *«„Ундина“,* — писал он 1 июля 1812 года Хитцигу, — должна мне дать великолепный материал для оперы». Идея пришла к нему, когда он по приглашению Маркуса жил несколько дней в башне его расположенного близ Бамберга замка Альтенбург. Средневековая атмосфера замка и сильный грозовой ливень воскресили в его памяти образ водяного духа Кюлеборна из опубликованной в 1811 году сказки Фуке.

В этой сказке Гофман нашел все, что еще в 1810 году требовал в рецензии на оперу Вейгля *«Сиротский приют»* от литературной основы оперы: «Когда композитор работает над оперой, он конечно же не думает об отдельных стихах, отдельных сценах, но дух его поглощен фантастической идеей целого, и отсюда выходят образы драмы, характеры которых живо и сильно выражаются в звуках». *«Ундина»* давала ему такую «фантастическую идею целого»: Ундина, волшебная морская нимфа из рода водяных духов, влюбляется в рыцаря Хульдбранда и тем самым обретает человеческую душу, однако любовь заставляет ее недавно обретенную душу страдать. Сказка повествует о метаморфозе, в результате которой — в полном соответствии с романтической натурфилософией — происходит разрыв между духом и природой, грехопадение бессознательной природы, превращающейся в сознательное человеческое

существование. Ундине лучше было бы никогда не выходить из воды: любовь увлекает ее в мир людей, а любовная измена изгоняет из него.

Именно идея утраченной непосредственности привлекла внимание Гофмана к сказке об Ундине. В том самом письме, в котором он излагает свой замысел написания оперы, имеется отсылка к статье Клейста о кукольном театре, где также идет речь об этой идее.

Сказка переносит эту философски осмысленную, но вместе с тем наивно-наглядную драму разрыва между природой и душой в некую воображаемую сферу, «возвышающую» обычную жизнь, в «чудесное царство романтики», которое, как утверждал Гофман в своей рецензии на оперу Вейгля, является единственно приемлемой средой для вдохновенной оперной музыки. Опера должна брать из буржуазной жизни проблему, но не материал. Вейгль создал оперу о сиротском приюте, где в ариях, речитативах и хорах звучит хвала государственным богоугодным заведениям. Но поющим управляющим заведениями и финансовым советникам нечего делать на оперной сцене.

15 июля 1812 года Гофман делает первый шаг на пути реализации своего оперного замысла. Он просит Хитцига, который к тому времени обосновался в Берлине и выпустил упомянутую сказку Фуке, подыскать для него либреттиста. Гофман был на седьмом небе от счастья, когда уже через четыре недели узнал, что знаменитый барон де ла Мотт Фуке сам собирается писать либретто.

Для Гофмана было чрезвычайно лестно, что впервые столь знаменитый писатель согласился работать для него, неизвестного композитора. Теперь у него появился реальный шанс для большого прорыва. «Денно и нощно, — писал он Фуке 15 августа 1812 года, — я вижу и слышу очаровательную Ундину, стремительного Кюлеборна, блистательного Хульдбранда и т. д.». В эти недели он столь глубоко погрузился в «таинственное духовное царство романтики», что даже драматический разрыв с Юлией не имел для него сокрушительных последствий. Ему и самому было удивительно, что спустя уже четыре недели после скандала в Поммерсфельдене он относился к Юлии «с полнейшим равнодушием» (запись в дневнике от 5 октября 1812 года).

Вплоть до получения готового либретто продолжалась эйфория, связанная с *«Ундиной»*. 14 ноября 1812 года Фуке, известный своей быстротой исполнения работы, прислал либретто. Окрыленный этим, Гофман незамедлительно приступил к сочинению музыки. Еще в тот же день появилась на свет

мелодия романса Ундины «Утро столь светло». Но затем дело затормозилось. Долгое время копившиеся заботы и печали с удвоенной силой обрушились на Гофмана. Он болел, испытывал жестокую нужду в деньгах. «Из-за величайшей нужды, — записал он в своем дневнике 26 ноября 1812 года, — продал старый фрак, чтобы хоть что-то поесть!!» Внезапно вернулась и боль, причиненная несчастной развязкой его любви. 30 декабря 1812 года он записал: «Снова являются странные, фантастические мысли в отношении Ктх». Вплоть до середины февраля 1813 года у него не было сил работать над «Ундиной».

В эти недели Гофман чаще обычного искал общества мало ценимого им Кунца, с которым он тогда предавался обильным возлияниям. Поскольку же он задолжал этому виноторговцу, ему пришлось участвовать в реализации его планов по созданию в городе библиотеки с платным абонементом. В ноябре 1812 года Гофман занимался составлением каталога и сочинял рекламный текст.

В глазах Кунца бамбергский капельмейстер Гофман сильно вырос благодаря тому, что Фуке написал либретто для сочинявшейся им оперы. К тому же Кунц достаточно хорошо разбирался в литературе, чтобы разглядеть в том, что писал Гофман, нечто большее, нежели простое сочинение рецензий. Помимо создания библиотеки с платным абонементом, Кунц собирался учредить еще и издательство, а потому, как уже упоминалось, предложил Гофману опубликовать его уже вышедшие и еще находящиеся в работе сочинения в виде отдельного тома, которым должно было дебютировать вновь создававшееся издательство. Хотя Гофман поначалу и отнесся к предложению Кунца несколько сдержанно, в действительности же его окрылила эта новая перспектива. Он опять прерывает только что (14 февраля 1813) возобновившуюся работу над *«Ундиной»* и спустя три дня приступает к написанию *«Берганцы»*.

Как раз в то время когда он писал этот рассказ, 27 февраля 1813 года, он получил от Йозефа Секонды, руководителя оперного коллектива, постоянно переезжавшего из Дрездена в Лейпциг и обратно, предложение занять должность капельмейстера. Рохлиц и Гертель рекомендовали на эту должность своего музыкального критика. Это означало скорое расставание с Бамбергом.

Сколь бы сильно ни обрадовало Гофмана это предложение, ему хватило благоразумия предварительно справиться у Рохлица относительно солидности предприятия Секонды, ибо до него доходили слухи, что этот оперный коллектив не пользуется особым авторитетом. После того как Рохлиц развеял его

сомнения, а из Вюрцбурга, куда его звал Гольбейн, пришла весть, что местный театр находится на грани банкротства, Гофман 13 марта 1813 года решается принять предложение Секонды.

Лейпциг и Дрезден по сравнению с Бамбергом — уже «большой свет». В письме Гертелю от 23 марта 1813 года Гофман выражает надежду, что здесь он наконец-то сможет «заложить фундамент» своей «славы» в мире искусства.

Теперь, накануне отъезда Гофмана, Кунц собирается заключить с ним издательский договор. В качестве дня подписания Гофман выбирает 18 марта, день рождения Юлии. В договоре значилось, что его заключают «купец» и «капельмейстер». Литература для обоих была побочным занятием.

О намерении «серьезно поработать в литературе» Гофман писал в дневнике 29 апреля 1812 года. Теперь, незадолго до столь многообещающего отъезда, это намерение подвигло его на большие планы. Хотя материала еще не набиралось и на один том, он обязался подготовить «четыре книги» и, кроме того, уступил виноторговцу право на издание всех последующих произведений, которые еще будут написаны. Несомненно: капельмейстер чувствует себя в начале литературной карьеры, на протяжении которой он рассчитывает кое-что выбросить на книжный рынок.

Согласно договору, только первый том должен был иметь название *«Фантазии в манере Калло»,* однако Гофман использует его для всех четырех томов, которые выйдут до июня 1815 года. В первый том помимо пяти вещей, изначально опубликованных во *«Всеобщей музыкальной газете» («Кавалер Глюк», «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейслера», «Ombra adorata»*[40], *«Мысли о высоком значении музыки», «Дон Жуан»),* вошло также сочинение *«Инструментальная музыка Бетховена»,* представляющее собой переработку двух там же опубликованных рецензий (на Пятую симфонию Бетховена и его фортепьянное трио Op. 70). Заново были написаны, не считая введения, рассказы *«Жак Калло», «Крайне бессвязные мысли»* и ироническое наставление *«Совершенный машинист». «Берганца»,* над которым в момент подписания договора Гофман еще работал, предназначался для второго тома.

Кунц обязался выплачивать обычный для начинающих писателей скромный гонорар — восемь рейхсталеров за печатный лист. Позднее Гофман мог бы потребовать за это в восемь раз больше.

В своих воспоминаниях Кунц утверждает, что идея названия книги была подсказана им, поскольку Гофман будто бы по его совету в связи с заключением договора ознакомился с коллекцией

рисунков Калло, хранившейся у председателя окружного суда барона фон Штенгеля. Однако это весьма маловероятно, поскольку Гофман за время своего проживания в Бамберге достаточно часто бывал у Штенгеля и хорошо знал его собрание рисунков. Фантастически-сатирические рисунки лотарингского художника Калло (1592–1635) давно могли обратить на себя его внимание, тем более что тогда они были весьма знамениты — настолько знамениты, что и другие современные писатели пробовали работать «в манере Калло», например, Виланд, в романе которого *«Победа природы над мечтательностью, или Приключения Дона Сильвио де Розальва»* (1764) встречается выражение: «Картина во вкусе Калло».

Гофман знал этот роман. Более того, свою собственную поэтику, сформулированную им во введении к *«Фантазиям в манере Калло»,* он разрабатывал в полемике также и с Виландом.

В этом введении Гофман объясняет название. Почему именно Калло? То, что он прославлял в этом авторе и в чем хотел следовать за ним, было искусство придания повседневности оттенка необычности. Ссылаясь на Калло и вместе с тем разъясняя собственный стиль, Гофман писал: «Даже самое обычное из повседневной жизни… выступает с налетом известной романтической оригинальности, так что оно непременно находит каким-то чудесным образом отклик в душе, предрасположенной к фантастическому». Здесь явная перекличка со знаменитым определением, данным Новалисом: «Романтизировать — значит придавать обычному таинственный вид, известному — достоинство неизвестного, конечному — видимость бесконечного». Однако в отличие от Новалиса, у которого повседневное в конечном счете полностью поглощается, Гофман настаивает на одновременном присутствии повседневного и таинственного, реалистического и фантастического. Применительно к романтической опере Гофман требует только фантастического, но в своих литературных текстах он стремится к напряженной двойной перспективе из реализма и фантастики. «Персонажи повседневной жизни» не должны, как у Новалиса, исчезать, но должны подергиваться некой «дымкой», указывающей на наличие в них загадки, не видимой привычному взгляду. Фантастика является для Гофмана средством отчуждения на службе познания действительности. Однако эта действительность фантастичнее, чем может вообразить себе обыденный разум. Такое понимание действительности наделяет фантазию всеми правами, что резко контрастирует с уже упоминавшимся ранним произведением «во вкусе Калло» — романом Виланда *«Победа природы над мечтательностью, или*

Приключения Дона Сильвио де Розальва». В этом романе рассказывается о некоем мечтательном молодом человеке, который, влюбившись в изображение на миниатюре красивой женщины, отправляется в дальние края на поиски сказочной принцессы своей мечты. К своему величайшему удивлению, он в конце концов узнает, что его обожаемая — не кто иная, как молодая вдова, живущая по соседству. Разочарованный действительностью, он хочет отвернуться от нее. Чтобы излечить его от фантазий, брат возлюбленной рассказывает ему сказку, в которой такой же влюбленный герой оказывается в изгнании в воображаемом сказочном мире. Этот рассказ исцеляет Дона Сильвио, и он, прочно став ногами на почву реальности, женится на соседке.

Позднее Гофман изложил вариант этой истории в рассказе *«Артуров двор»,* в котором повествуется о том, как портрет возлюбленной гонит некоего данцигского художника в Италию, но по возвращении тот узнает, что воображаемая возлюбленная в действительности живет близ Данцига. Однако в отличие от Гофмана, который в подобного рода историях защищает жизненность воображения от чересчур безжизненной действительности, просветительская терапия Виланда имеет своей целью, как говорится в романе, «освободить, чем быстрее, тем лучше, нашего героя от чар, овладевших его мозгом». Рисуемая Виландом «картина во вкусе Калло» предостерегает от своеволия фантазии, к чему, напротив, «в манере Калло» побуждает Гофман.

Подписав договор и тем самым обеспечив себе важный задел на будущее, Гофман посвятил последующие недели подведению черты под своим бамбергским прошлым. В театральном кафе «У розы», где им было проведено немало ночей, он частично уплатил по накопившимся счетам, дал прощальный ужин и получил от фрау Кунц в подарок на память о не слишком пылкой любовной истории локон волос; тогда же дошла до него весть о беременности Юлии. 21 апреля 1813 года в 6 часов утра Гофман и Миша покинули Бамберг. «Я отбыл в Бамберге годы своего учения и мучения, — комментировал он свой отъезд, — теперь наступают годы странствий и мастерства; теперь я прочно сижу в седле!» К сожалению, вышло иначе.

Политика, от которой Гофман всегда старался держаться подальше, опять, как уже было однажды в Варшаве, роковым образом настигла его. Поездка в Дрезден привела Гофмана в самое пекло грандиозной войны, державшей в напряжении всю Центральную Европу.

Глава шестнадцатая
ВО ВЛАСТИ ИСТОРИИ

Живя в Бамберге, Гофман не обращал внимания на ту всемирно-историческую драму, которая приближалась теперь к своему апогею.

После поражения Пруссии под Йеной и Ауэрштедгом в 1806 году Наполеон установил свое господство в Европе. Его власть распространилась на восток вплоть до Польши; все германские земли покорились ему. Австро-Венгрия в 1809 году осмелилась еще раз вступить в войну с Францией, но была побеждена и с той поры не вмешивалась в события. России пришлось присоединиться к направленной против Англии континентальной блокаде. И вообще французско-английский антагонизм являлся движущей силой наполеоновской политики в Центральной Европе. Англия оставалась единственной европейской державой, не подчинявшейся Наполеону. Континентальная блокада должна была поставить ее на колени. Драматическая заключительная фаза наполеоновской эпохи началась с выхода России из политики экономической блокады. Наполеон объявил России войну. Летом 1812 года он собрал самую большую армию из всех, что когда-либо видела Европа: «Великая армия», в состав которой вошли все «союзные» контингенты, насчитывала свыше 500 тысяч человек. 24 июня 1812 года это гигантское войско выступило в поход и дошло до стен Москвы, но зимой того же года пережило катастрофу, прекратив свое существование. Огромные пространства, зима, голод, деморализующая тактика затягивания войны, применявшаяся русской армией, изматывающая партизанская война в тылу — все это привело к гибели наполеоновской армии, остатки которой в декабре 1812 года вышли в Восточную Пруссию.

Действовавшие на северном фланге «Великой армии» прусские контингенты под командованием графа Йорка потеряли связь с основной частью французской армии. Почувствовав неизбежность катастрофы, Йорк 31 декабря 1812 года заключил с русской стороной Таурогенскую конвенцию, согласно которой прусские войска должны были соблюдать нейтралитет.

Этот самовольный шаг Йорка послужил для Пруссии поводом для смены союзника: она перешла на сторону русских, которые одерживали верх, — к такому шагу ее подталкивали также антинаполеоновские настроения среди населения. В феврале 1813 года Пруссия и Россия заключили союз против Наполеона.

Они согласовали далекоидущие военные цели: Наполеона предполагалось не только сокрушить в военном отношении, но и уничтожить политически. Предусматривалось восстановление Пруссии в границах времен Фридриха Великого. Власть правителя Священной Римской империи должна была укрепиться в ущерб отдельным германским князьям, а те из них, кто не пожелает разорвать союз с Наполеоном, подлежали изгнанию. К населению государств Рейнского союза обратились с воззванием формировать добровольческие корпуса для борьбы с Наполеоном. Впоследствии ставший столь знаменитым корпус фон Лютцова был одним из таких добровольческих отрядов, формировавшихся в германских землях и действовавших партизанскими методами. В военном отношении он, может быть, и не сыграл большой роли, однако благодаря черно-красно-золотым компонентам униформы стал своего рода символом прусского сопротивления. Проведенная в Пруссии военная реформа повысила эффективность системы рекрутских наборов, благодаря чему удалось за короткое время поставить под ружье свыше 50 тысяч человек, не считая многочисленных подразделений ландвера.

Между тем Наполеон собрал новую армию, которая весной 1813 года действовала в Тюрингии и Саксонии. В марте 1813 года французы заняли Дрезден, но вскоре, ввиду приближения русских и прусских войск, оставили его, причем для обеспечения безопасности отхода взорвали мост через Эльбу. Для Гофмана, который восхищался этим архитектурным шедевром XIII века, взрыв моста послужил первым разочарованием в момент его прибытия в Дрезден.

Французские войска отошли в Тюрингию; в их обозе находился и король Саксонии. Дрезден, его резиденция, был в руках пруссаков и русских. Гофман проделал трудный и опасный путь — чтобы добраться до Дрездена, ему пришлось перебраться с «французской» на «русско-прусскую» территорию.

Эта поездка привела Гофмана не только в центр военных действий, но и в самое сердце бурных событий той эпохи. Он имел возможность ощутить это еще в пути, когда прусский форпост пропустил его лишь после того, как он согласился выпить стаканчик шнапса во славу Пруссии. Гофман, всегда относившийся к политике с полным равнодушием, теперь на себе ощутил, насколько политизировалось общество. Это явилось следствием перемен, происшедших за последнее время в жизни Германии: политика приобретала все более «тоталитарный» характер, захватывала сферы, прежде не имевшие к ней никакого отношения — страсти, умонастроения, надежды и чаяния людей.

В эпоху абсолютизма политика была монополией

монархического государства. Однако притязание на *абсолютную* власть не было тоталитарным, поскольку сфера политического оставалась ограниченной, включая в себя лишь самоутверждение династий и политику с позиции силы вне страны, а внутри ее — обеспечение мира. Политические институты поглощали для финансирования своих целей часть (в Пруссии — весьма значительную) общественного богатства и в силу этого были заинтересованы в эффективном функционировании экономики, которую они пытались регулировать, исходя из представления об «общественном благе» и в соответствии с принципами меркантилизма. Политика была, таким образом, исключительно делом двора и инструментов его власти — чиновничьего аппарата и постоянного войска. Монархическая верхушка была абсолютистской, поскольку она обладала *безраздельной* политической властью. Абсолютистское государство монополизировало политику, тогда как общество было свободно от нее в двойном смысле: оно само, как правило, не искало политических форм выражения собственных интересов и не являлось объектом политизации извне, со стороны государства. Позднеабсолютистская монополия на политику нашла свое концентрированное выражение в рескрипте прусского правительства от 1767 года. «Частное лицо, — говорилось там, — не имеет права публично высказывать критические суждения о действиях, методах, законах, мерах и распоряжениях суверенов и дворов, их государственных служащих, коллегий и судов, а также оглашать и посредством печати распространять ставшие ему известными сведения об этом». Исключенные из сферы политики «частные лица» обращались к своей внутренней жизни, своей морали и культуре. Политике они противопоставляли человека — человека в таком определении, которое возвышает его над всем политическим. Так, Шиллер в 1784 году заявлял, что сцена должна стать для публики тем местом, где можно «ощущать себя человеком», что она должна даже взять на себя функцию суда. Юрисдикция сцены, устраивающей суд над политической сферой, начинается там, «где заканчивается область светских законов». Эта юрисдикция строга, «она бичует тысячу пороков, которые та (официальная юрисдикция — *Р. С.*) безропотно терпит, а тысяча добродетелей, о коих та умалчивает, на сцене восхваляются». Позднеабсолютистская монополия на политику, явившаяся ответом на политизированность вероисповедных убеждений участников религиозных войн XVI и XVII веков, оттеснила в сферу частной жизни мораль, религию, чувства, лишила их политического влияния и тем самым создала предпосылки для того противопоставления морали и политики, на котором

позднее, в буржуазную эпоху, частные лица стали в значительной мере основывать свое самосознание.

Дальнейший ход истории известен: первоначально морализирующая общественность скрывает свое политическое содержание — в том числе и от себя самой, а затем превращается в политизированную общественность, требующую от абсолютистской политики принципа публичности. Это обнаружилось еще до Французской революции, причем и в Германии тоже.

Французская революция привела к тому, что общество разрушило абсолютистскую монополию на политику, вследствие чего изменилась и сфера политического. Политика стала делом *масс.* В этом смысле она стала тоталитарной.

Французская революция открыла дорогу политике, претендующей на то, что вместе с ней появляется новый человек, новое время, новое общество. Политика становилась таким стилем мысли и действия, при котором на карту поставлено все.

Ушло в прошлое худосочное позднеабсолютистское понятие политики, которая теперь переполняется аффектами и амбициями, прежде сдерживавшимися в общественной сфере и в глубине души: свобода, равенство и братство должны здесь и сейчас наполниться политическим содержанием. Политика становится предприятием, в которое можно инвестировать все, что лежит на сердце.

Необходимо уяснить себе ту колоссальную перемену, которая произошла в конце XVIII века в результате этого политического взрыва. Вопросы о смысле жизни, за ответом на которые раньше обращались к религии, теперь адресуются политике. Секуляризационный сдвиг превратил так называемые «конечные вопросы» в общественно-политические: Робеспьер инсценировал мессу политического разума, а в Пруссии времен Освободительных войн циркулировали молитвенники патриотизма, один из которых сочинил Генрих фон Клейст.

До Французской революции право творить историю в значительной мере было привилегией и страшным уделом немногих. Люди во всей своей совокупности подвергались войнам и массовым грабежам точно так же, как при любой эпидемии или природной катастрофе. Когда ускоряется вялое течение событий, оно обретает неумолимую мощь морских приливов и отливов. События, происходившие с 1789 по 1815 год, научили современников с пониманием воспринимать историческое развитие, ускорявшееся синхронно процессу их политизации. Массовые наборы в революционные армии, наводнившие Европу, принесли с собой не только конец войн, ведшихся по инициативе

министерских кабинетов наемными войсками. Как сумел предугадать Гёте на поле битвы при Вальми в 1792 году, народные армии, это воплощение вооруженной нации, означали, что история отныне вторгается в жизнь каждого человека.

Развитие, начало которому положила Французская революция, было необратимо, в том числе и в Германии. Коалиция сначала боролась против революционной Франции еще старыми методами и при этом терпела поражение. А затем лавинообразно прорывается наружу то, что в культурном отношении было подготовлено еще со времен «Бури и натиска», — политическое национальное сознание. Нация, отчизна, свобода — вот те понятия, за которые люди теперь готовы идти на смерть. Этот рост политизированности становится наглядным, если сравнить стиль официального уведомления о поражении Пруссии в 1806 году с королевским воззванием в марте 1813 года.

В 1806 году говорилось: «Король проиграл битву. Теперь спокойствие является первейшей обязанностью граждан». Что же касается воззвания 1813 года, сочиненного, кстати говоря, Гиппелем, состоявшим тогда советником-референтом при Гарденберге, то в нем сначала приводилось обстоятельное оправдание предшествующей королевской политики, а затем выражался призыв безоговорочно выступить на защиту национального дела: «Какие бы жертвы ни потребовались от каждого в отдельности, они все равно не смогут перевесить священные блага, за которые мы приносим их, за которые сражаемся и должны победить, если мы не хотим перестать быть прусскими подданными и немцами».

Это — голос новой политики, необходимость которой должна быть доказана общественности и которая рассматривает общественность как равноправного партнера. На политизированность общественности государство отвечает тем, что пытается управлять ею. Принцип публичности теперь применяется сверху — совершенно новый прием. Сам Наполеон, повсюду возивший с собой полевую типографию, показал в этом отношении пример. Берлинский цензор рекомендовал в 1813 году прусскому королю: «Обстановка такова, что следует энергично, постоянно и всесторонне побуждать также и простого человека к участию в великих событиях дня, поощрять его готовность содействовать достижению общей конечной цели». В эти месяцы антинаполеоновской освободительной войны на немецкой земле зарождалась политическая пропаганда. Штейн[41] в своем меморандуме рекомендовал противопоставить наводнявшим Германию «хвастливым и лживым бюллетеням и прокламациям»,

выходившим из полевой типографии Наполеона, патриотическую пропаганду. Сила Наполеона, утверждал Арндт[42], состоит в страхе, который он распространяет вокруг себя. Необходимо объяснить народу его собственную силу, тогда он сможет устоять и против «тирана». Новая политика делает пропаганду оружием. Поэтому-то и неудивительно, что Штейн в своем меморандуме о мерах, необходимых для поднятия в Германии восстания против Наполеона, первыми упоминает писателей: «В такой читающей нации писатели представляют собой силу благодаря своему влиянию на общественное мнение».

В консервативной Вене Меттерних с 1810 года издавал газету *«Австрийский наблюдатель»,* целью которой как раз и являлось примирение общественного мнения с государственной политикой. Правительство должно было строго контролировать газету, однако «не заявляя об этом открыто». Меттерних требовал, чтобы газета пользовалась доверием читателей. Фридрих Шлегель, в свои молодые годы презрительно клеймивший общественное мнение как «отвратительное чудовище» (*«Люцинда»,* 1799), одно время работал редактором этой газеты. И Гофман, как мы увидим далее, также внес свою лепту в эту пропагандистскую войну. Правда, свои антинаполеоновские памфлеты он сочинил, когда с Наполеоном уже было покончено.

В тихом Бамберге для политически индифферентного Гофмана была подходящая среда. Теперь же, в Дрездене, он столкнулся с небывалыми для себя вызовами.

Как раз в день приезда Гофмана в Дрезден, 25 апреля 1813 года, в столицу Саксонии, незадолго перед тем освобожденную от французов, вошли прусский король и русский царь с 20 тысячами гвардейцев. Гёте, проездом остановившийся в Дрездене, в тот же день покинул город: он был восторженным поклонником Наполеона и не хотел присутствовать на торжествах прусско-русской коалиции. Однако и Гофману тоже было не до празднования, ибо в самый день прибытия он узнал, что оперная труппа Секонды, капельмейстером которой он теперь являлся, все еще находится в Лейпциге и неизвестно, когда она прибудет в Дрезден. Дошли до него и слухи о финансовых затруднениях Секонды. Все это фатальным образом напоминало его дебют в Бамберге. И там он вскоре после прибытия стал свидетелем банкротства театра Гофман думал, что, перебравшись в Дрезден, он наконец-то завершит свои «годы учения и мучения», сможет обрести большую определенность в жизни, а вместо этого вновь попал в высшей степени неопределенную ситуацию, так что ему пришлось даже усомниться в том, что из ангажемента у Секонды вообще что-нибудь выйдет. С тревогой на сердце, но вместе с тем

и с любопытством бродил он в последующие дни по улицам города, который так полюбился ему при первых посещениях его в 1800 и 1802 годах и о возвращении в который он постоянно мечтал, особенно в период своего «изгнания» в Плоцке. Своему дневнику он доверил тогда сокровенное: «Когда я снова буду бродить по райским кущам! — Когда я снова увижу Дрезден!» (8 октября 1803). Правда, на этот раз город не напоминал «райские кущи». Мост через Эльбу был разрушен, а улицы кишели солдатами. Прусские гренадеры расположились лагерем на великолепных Брюлевых террасах. На живописных площадях Старого города горели костры, на которых солдаты жарили мясо. В Новом городе, неподалеку от конной статуи Августа Сильного, разбили свой лагерь русские солдаты. Дрезденский художник Людвиг Рихтер спустя десятилетия вспоминал об увиденном тогда: «Калмыки с узкими раскосыми глазами на коричневых лицах, одетые в кожаные кафтаны, вооруженные луками и стрелами, киргизы в своих остроконечных шапках, башкиры с диковинным оружием, а некоторые и в металлических пластинчатых латах; картина дополнялась тут и там беспорядочно стоявшими и лежавшими низкорослыми косматыми лошадями и нагруженными поклажей верблюдами». Дрезден, прославленный современниками как «Северная Флоренция», теперь скорее напоминал армейский лагерь.

Прогулки по городу вознаградили Гофмана приятным сюрпризом. Уже на следующий день по прибытии он встретил в парке, именовавшемся Линковыми купальнями, друга своих юных лет Гиппеля. Девять лет прошло, как они не виделись, и пять, как прекратили переписку. За это время их жизненные пути далеко разошлись. Гиппель одно время безвыездно жил в своем имении Лейстенау, исполняя на общественных началах дворянские должности, но затем, в 1811 году, вернулся на государственную службу, подгоняемый боязнью «окрестьяниться» и финансовыми затруднениями, поскольку его имение было обременено долгами, а проекты по оздоровлению хозяйства не принесли ожидаемых результатов. Своим примером Гиппель показал, что юнкер всегда имеет возможность сделать карьеру государственного чиновника: тогда как Гофман в Бамбергском театре был вынужден довольствоваться 50 рейхсталерами в месяц, Гиппель, устроившись в декабре 1811 года советником-референтом государственного канцлера Гарденберга, сразу же получил оклад в 3000 талеров. В Дрездене Гиппель как раз и находился при государственном канцлере.

В лице Гиппеля Гофман встретил не только почти пропавшего из виду партнера по юношеским душевным излияниям, но и

автора патриотического королевского воззвания «К моему народу». Встреча в Линковых купальнях явилась для него соприкосновением с духом новой политики, своего рода вызовом. Эта встреча заставила его задуматься о соотношении искусства и политики. Спустя пять месяцев после свидания с Гиппелем Гофман литературно переработал эти размышления в обрамляющем повествовании к рассказу *«Поэт и композитор»*.

19 сентября 1813 года Гофман приступил к написанию этого текста, задуманного в качестве теоретических размышлений об опере и предназначавшегося для *«Всеобщей музыкальной газеты»*. За месяцы после встречи с Гиппелем многое изменилось: прусско-русские войска в начале мая вступили в бой с Наполеоном при Гросгёршене на севере Тюрингии, были разбиты и потому отступили из Дрездена. Наполеон вновь занял столицу Саксонии, которая в последующие драматические месяцы, до ноября 1813 года, стала его штаб-квартирой. Отход прусско-русских войск и наступление французов сопровождалось боями, в ходе которых еще больше пострадал старинный мост через Эльбу. В эти майские дни Гофман пережил канонаду, которую описал в *«Поэте и композиторе»*. Пострадал и сам он: отлетевший рикошетом осколок ударил ему по ноге, после чего он ходил с синим кровоподтеком.

В середине мая Секонда вызвал своего капельмейстера в Лейпциг. По дороге 20 мая 1813 года почтовая карета перевернулась, в результате чего одна из пассажирок, актриса, недавно вышедшая замуж за графа, а в пути оживленно беседовавшая с Гофманом, была насмерть задавлена. Миша отделалась телесными повреждениями.

Четыре недели гастролировала оперная труппа в Лейпциге. Гофман был вполне доволен, с удовлетворением отметив, что его уже знали, по крайней мере по публикациям на музыкальные темы. В конце июня он опять был в Дрездене, где труппа Секонды получила разрешение давать поочередно с французской и итальянской труппами оперные представления в Придворном театре.

Пока что было тихо. Соглашение о перемирии действовало до 10 августа 1813 года. Правда, за кулисами происходила полная драматизма дипломатическая борьба. Прусско-русская коалиция, потерпев поражение при Гросгёршене, осознала, что в одиночку ей не хватит сил победить Наполеона. Добровольческие корпуса и партизанские отряды хотя и давали материал для патриотической лирики, однако в военном отношении мало что значили — тем более, что верховное командование сознательно ограничивало свободу их действий. Даже в разгар военных действий оно было

озабочено тем, чтобы вооруженный народ не вышел из подчинения. В эти месяцы перемирия судьба Пруссии висела на волоске. Царь и его советники подумывали о том, не возвратиться ли в свои пределы, оставив Пруссию на произвол французского императора. Для Пруссии в этой ситуации все зависело от того, сумеет ли она вовлечь в коалицию Австрию. Только при этом условии удалось бы сохранить союз с Россией. Однако и Наполеон пытался перетянуть Австрию на свою сторону. Он намеревался взорвать коалицию, предлагая заключить мир за счет Пруссии: Силезия при этом должна была отойти к Австрии, Западная Пруссия — к восстановленной Польше, Восточная Пруссия — к России, а маркграфство Бранденбургское вместе со столицей Берлином — к Саксонии. Пруссия в этом случае прекратила бы свое существование. Но поскольку Меттерних и царь были заинтересованы в сохранении равновесия сил в Европе и по-прежнему видели в Наполеоне наследника той революции, следы которой они хотели повсеместно искоренить, они не приняли столь заманчивого предложения, а, напротив, объединились в коалицию, чтобы отважиться на «последний бой» с Наполеоном и уничтожить его в политическом отношении.

В августе опять начались военные действия. Русско-прусско-австрийская коалиция готовила план окружения и разгрома наполеоновской армии, что и произошло в октябре 1813 года под Лейпцигом с катастрофическими последствиями для самого Наполеона. Последний собирался разбить войска трех участников коалиции порознь. Именно с этой целью он в августе покинул Дрезден, оставив в городе лишь незначительное прикрытие, и повел большое войско в Силезию. Силезская армия стала отступать, тогда как другие части войск коалиции окружили Дрезден. Стремительным маршем войска Наполеона возвратились. Битва за Дрезден продолжалась три дня (25 августа — 28 августа 1813), в течение которых город пережил самый сильный артиллерийский обстрел за все время своего существования. На поле битвы остались десятки тысяч убитых. Это была последняя победа Наполеона.

Таким образом, в пороховом дыму Гофман сочинял свою работу о романтической опере. Когда он не писал и не дирижировал, он шел на улицу, где можно было увидеть много интересного — раненых, горящие дома, а порой и самого Наполеона, с опущенной головой стоящего на мосту в окружении адъютантов. С чердака можно было наблюдать за передвижениями войск, видеть бивачные костры и пламя, вырывающееся из стволов орудий.

В предшествующие месяцы Гофман написал для своих

«Фантазий в манере Калло» рассказ *«Магнетизер»,* сочинил несколько рецензий, а главное — после полугодового перерыва взялся в июне за оперу *«Ундина».* Он собирался наконец-то связно выразить собственный идеал романтической оперы.

Гофман принимается за эту работу, когда вокруг бушует война. Этот контраст между оперой и войной кажется поразительным и ему самому. По этой причине он дает диалогу *«Поэт и композитор»,* посвященному теории искусства, обрамление, намекающее на современные события. Гертелю, для *«Всеобщей музыкальной газеты»* которого этот текст предназначался, он писал: «Обрамление, несущее на себе отпечаток современных событий… вызовет, пожалуй, больший интерес, нежели если бы придать работе в целом форму сухого исследования» (14 ноября 1813). Однако это «обрамление» представляло собой нечто большее, чем простые рассуждения о духе времени. Здесь нашла свое отражение проблема, от которой уже невозможно было просто отмахнуться: соотношение искусства и политики. В качестве сценического фона для этого он выбрал воспоминания о встрече с патриотически настроенным Гиппелем, которая, очевидно, заставила его задуматься о себе самом.

Гофман повествует о том, как два друга, Людвиг и Фердинанд, после долгой разлуки случайно встретились в городе, вокруг которого идет война, и как оживает их старая дружба, несмотря на различия между ними — Людвиг, композитор, живет уединенно и бедно, а Фердинанд, поэт, преуспел на военной службе. Приятели увлеченно беседуют об опере (речь идет о примате музыкального духа над словом), пока военная тревога не прерывает их общения. Приободрив оптимистичными в политическом отношении словами приунывшего Людвига, Фердинанд прощается и возвращается к своим войскам.

Одна весьма примечательная деталь рассказа опровергает всю патриотическую риторику, которой Гофман напичкал его. «Враг был у ворот» — этими словами начинается рассказ. «Враг» — это войска, с которыми Фердинанд вошел в город, прусско-русские войска. В конце Фердинанд «с энтузиазмом» идет навстречу «врагу». На этот раз «враг» — французское войско. В обоих случаях обозначение «враг» дается с точки зрения рассказчика, а не одного из действующих лиц. Все выглядит неким недоразумением — или же все-таки за этим скрывается нечто большее? Как бы то ни было, французы все еще находились в городе, когда Гофман начал писать рассказ, и ему следовало бы набраться мужества, чтобы начать его словами: «Освободители были у ворот». Когда же Гофман 9 октября 1813 года закончил

рассказ, уже намечалось поражение Наполеона. Теперь было нетрудно назвать французов «врагом». Таким образом, двойной образ врага является выражением излишней осторожности Гофмана? Едва ли. Гофман был уж во всяком случае не глуп. По всей вероятности, и на сей раз мы имеем дело с его закоренелой индифферентностью в отношении к такого рода вопросам. Гофман не ощущает привязанности ни к одной из сторон, и по этой причине образ врага может столь быстро меняться, причем сам автор, видимо, не замечает этой перемены.

Впрочем, образ врага меняется и в дневниковых записях Гофмана. Успехи Наполеона при Гросгёршене и Баутцене он прокомментировал словами: «Хорошие политические новости» (26 мая 1813). Когда же осенью, наоборот, коалиция победоносно теснила Наполеона, для него это были по-прежнему «благоприятные новости» (27/28 сентября 1813). В августе он писал Кунцу: «Мы всецело полагаемся на удачу оружия Наполеона — в противном случае мы пропали» (19 августа 1813). Видимо, Гофман всякий раз обращает свои помыслы к стороне, которая в данный момент близка к победе и которая вместе с надеждой на победу дает также и надежду на мир. Гофману хотелось мира любой ценой, не важно, кто его установит — Наполеон или Пруссия.

Для людей XVIII века такое отношение к войне отнюдь не было чем-то необычным. Подданные не должны были и даже не имели права становиться на ту или иную сторону. Фридрих Великий прямо запрещал своим подданным «вмешиваться в войну», они не должны были даже замечать, «что нация сражается». Критически настроенные современники еще более полемически заостряли эту предписанную незаинтересованность. Для Лессинга война была «не чем иным, как кровавой тяжбой между суверенными правителями, которая не затрагивает интересов прочих сословий», а для Мозеса Мендельсона — «никчемной своекорыстной склокой», на которую, пока она продолжается, не стоит даже обращать внимания. Однако со времен Французской революции война перестала быть лишь «делом правительства» (Клаузевиц); она все более становилась делом патриотически настроенной общественности, полагавшей, что на войне можно утвердить свою идентичность или даже обрести ее. Однако Гофман, похоже, не был захвачен подобными настроениями; он относился к войне против Наполеона так, как будто речь шла об одной из «кабинетных войн» XVIII века. Он понимал, что его позиция должна вызывать осуждение, поэтому в письме Кунцу от 17 ноября 1813 года, то есть уже после победы над Наполеоном, он, словно бы извиняясь, писал: «Жаль, что даже

некоторые из моих друзей, и в том числе вы, мой дорогой друг, сочли меня малодушным, словно бы охваченным каким-то благочестивым безумием… однако я был вынужден молчать, поскольку было невозможно… привести сколь-либо убедительное доказательство моего самого сокровенного мнения».

Как бы то ни было, Гофман отдавал предпочтение мирному устройству, которое должно было прийти на смену войне: он полагал, что дела Пруссии пойдут настолько хорошо, что она сможет вновь обеспечить приют своим изгнанным чиновникам! Со встречи с Гиппелем Гофман уверовал именно в такое развитие событий. В беседе друзей речь зашла и о возможности возвращения Гофмана на прусскую государственную службу. В то время (начало мая 1813 года) предприятие Секонды казалось Гофману не особенно солидным, и он питал надежду на то, чтобы после войны получить в Берлине не слишком утомительную должность референта на государственной службе и с этой надежной позиции обеспечить успех постановки своей *«Ундины».* В свою очередь, это помогло бы ему стать капельмейстером или даже музыкальным директором Берлинского Национального театра. Именно эти прожекты побудили его, когда стало известно о поражении Наполеона под Лейпцигом, записать в своем дневнике: «Император разбит… Посему я возымел надежду на лучшую, счастливую жизнь в искусстве, на то, что все горести придут к концу» (22 октября 1813).

Однако вернемся к обрамляющему повествованию в *«Поэте и композиторе»,* где Гофман ставит проблему отчужденности между искусством и политикой. Под знаком этой отчужденности проходит первая встреча двух друзей, Фердинанда и Людвига. Военный наряд Фердинанда приглушает радость Людвига от встречи: «Нежное дитя муз, поэт, сочинивший несколько романтических песен, положенных Людвигом на музыку, стоял перед ним с высоким султаном на шлеме, с огромной, бряцающей саблей на боку…» Униформа как атрибут роли, которую приятель играет в общественно-политической жизни, отталкивает Людвига. Прежнее доверительно дружеское отношение друг к другу устанавливается лишь после того, как они уединяются от посторонних глаз в одной из «укромных комнат» (многократно возникающих в произведениях Гофмана), в которой Фердинанд снимает с себя знаки своего общественного положения. Только теперь Людвиг чувствует, «как раскрывается его душа». С позиции «укромной комнаты» общественно-политическая сфера представляется местом, где играют роль, где все вопиюще фальшиво. Поэтому Фердинанд, который, очевидно, комфортно чувствует себя в том внешнем мире, вынужден уверять: «Но верь

мне, Людвиг: те струны, что столь часто звучали в моей груди, обращая к тебе свои звуки, все еще целы». После того как взаимопонимание друзей было восстановлено, начинается эссе о романтической опере, излагаемое в форме их диалога, который внезапно обрывается громкими звуками «главного марша». «Ах, Фердинанд, дорогой, горячо любимый друг! — воскликнул он (Людвиг. — *Р. С.*) — Что станется с искусством в это суровое, бурное время? Не погибнет ли оно, подобно нежному растению, тщетно тянущемуся своей увядшей верхушкой к хмурым облакам, закрывшими собою солнце?» В ответе Фердинанда Гофман пытается примирить искусство и политику. Фердинанд опять берет шлем и саблю, и даже в самой его речи слышится звон металла. «Возвысив голос», он начинает монолог, наполненный освободительно-патриотической риторикой Гёрреса[43] и Арндта: «Вялому бездействию предавались дети природы, не замечая ее прекраснейших даров, но попирая их в своем простодушном задоре. И тогда, прогневавшись, мать разбудила войну, долго дремавшую в благоухавших цветами садах. Война, точно железный великан, пришла к утратившим материнскую опеку, и они бежали от ее ужасного, эхом отдававшегося в горах голоса, искали защиты у матери, о которой они уже и думать забыли. Вспомнив о ней, они пришли к осознанию: только сила приносит удачу, и в борьбе рождается божественное, точно жизнь из смерти!»

К такой же риторике прибегали Арндт, Гёррес и другие, называвшие Наполеона «зверем из бездны», принудившим «впавшие в спячку народы» к осознанию своего подлинного предназначения. Целую мифологию, к тому же не слишком оригинальную, привлекает Фердинанд, чтобы приободрить павшего духом Людвига. Речь Фердинанда представляет войну в тривиальных образах романтической натурфилософии (от единства природы к отчужденной от самой себя природе, а от нее — через войну — назад к единству природы). Война становится своего рода возрождением, впоследствии это получит название «закалка нации».

Эта речь о военном счастье является атрибутом общественно-политической сферы. В «укромной комнате» она звучит слишком громко. Людвигу приходится брать себя в руки, когда он слушает ее. Но как раз именно поэтому не удается преодолеть отчуждение между внутренним и внешним, между искусством и политикой.

Противодействуя этому впечатлению, Гофман соединяет политическую и художественную ангажированность в одной метафоре. Людвиг описывает духоподъемное ощущение взаимодействия искусств такими словами: «В некоем далеком

царстве… поэт и музыкант являются самыми близкородственными членами единой церкви». Именно этот образ «единой церкви» использует Фердинанд в своем заключительном монологе, описывая вызванное войной воодушевление; он говорит о «священном устремлении, объединяющем людей в *единую церковь*».

Отделенные друг от друга сферы искусства и политики в этой метафоре соединяются, аффекты искусства переводятся непосредственно в область политического — скорее это должно называться не соединением, а «эстетизацией политического». Гофман, отвечая на патриотический и политизированный вызов времени, пытается защищать право искусства тем, что эстетизирует политику — правда, лишь на словах. Ему не хватит сил дать сценическое воплощение этому обманчивому единству искусства и политики, поскольку он в конечном счете не верит в то, о чем заставляет говорить Фердинанда, изрекающего шаблонные фразы идеологии Освободительных войн.

Не политическое счастье войны, а счастье совсем иного рода выходит на первый план в рассказе Гофмана. И это тоже относится к осмыслению Гофманом соотношения между политикой и искусством: в одном эпизоде он показывает, как военная угроза сплачивает людей во имя защиты и выживания, когда отчужденность повседневной буржуазной жизни на мгновение отступает и возникает утопический образ сосуществования.

Людвиг, желая укрыться от рвущихся снарядов, спустился в подвал, где застал в сборе жильцов дома, пребывавших в состоянии своеобразного бурного веселья: «В приливе щедрости, обычно несвойственной ему, виноторговец, живший на первом этаже, пожертвовал пару дюжин бутылок своего лучшего вина, а женщины, переборов сомнения и колебания бережливой натуры, принесли в своих корзинках для рукоделия кое-что вкусненькое из столовых припасов; ели, пили, и экзальтированное состояние, вызванное страхом и нуждой, вскоре сменилось благодушным настроением, когда сосед, теснее прижавшись к соседу, искал и обретал ощущение безопасности, подобно тому, как мелкие искусственные „па“, продиктованные правилами хорошего тона, забываются под натиском стремительного народного танца, размашистый такт которого отбивает железный кулак судьбы. Позабылись тревоги, даже угроза самой жизни, и непринужденные речи лились с восторженных уст. Соседи по дому, которые, встретившись на лестнице, едва приподнимали шляпу, сидели рука об руку, с сердечным участием открывая друг другу самое сокровенное».

Эта сцена, еще ничем не напоминающая об ужасе позднейших бомбоубежищ, изображает «экзальтированное состояние» великого соседства. Эти люди, в обычной обстановке конкурирующие друг с другом, теперь объединились. Нет опасения за собственность, отступает эгоистичная тяга к приобретательству. Отчужденность и натянутость в отношениях исчезли, точно призрак. Экзальтированное состояние людей, которым грозит опасность, перешло в утопию экзальтированного общества, позволяющего каждому сбросить маску. Гофман представляет этот краткий «миг счастья» в образе танца: нормальная буржуазная повседневность уподобляется точно отмеренным «па», которые продиктованы «правилами хорошего тона». Напротив, экзальтация напоминает народный танец, «размашистый такт» порывистых движений которого отбивают не обычай и правило, а сама «судьба». «Судьба» — это война, вызывающая в людях отнюдь не воодушевление, как хотелось бы Фердинанду, а страх. Однако этот страх разгоняет тревоги буржуазной повседневности и рождает под сенью смертельной угрозы мимолетное счастье. Это «созвучие всех созданий» — часто встречающаяся у Гофмана формула утопии удавшейся жизни — возникает из солидарности против истории и ее политической активности. Такое счастье недостижимо политическими средствами, оно несовместимо с политикой, поскольку любой альянс с властью неизбежно разрушает его.

Однако это «созвучие» обладает специфической амбивалентностью; оно бывает светлым, гармоничным, полифонически согласованным — музыка напоминает его; в таком качестве оно — жизнь. Но оно может быть и темным, магически парализующим, нагоняющим оцепенение — ужасы власти напоминают его; в таком качестве оно — смерть. В первом случае речь идет о том, что власть может лишь разрушить, а во втором — о том, что сама власть порождает. Таким образом, бывает «созвучие всех созданий», достигаемое не в противоборстве с властью, но навязываемое самой властью. Именно там, где власть усиливается сверх всякой меры и любая реальность может быть отождествлена с ее реальностью, ужас перед ней переходит в восхищение ею.

Такой ужасающе-восхищающей властью представал в глазах современников — в том числе и в глазах Гофмана — Наполеон. Политическая индифферентность Гофмана отступала перед феноменом, восхищение которым принимало тогда масштабы эпидемии. Наполеон представлял собою нечто гораздо большее, нежели политическую реальность, — он был мифом. В каждом, кто соотносил себя с ним (а соотносить себя с ним вынужден был

каждый), он возбуждал нечто большее, чем политическая мысль и политические страсти. Он затрагивал психическое ядро тогдашнего мира. Это касается как восхищения, с которым к нему относились одни, так и ненависти, которую питали к нему другие. Его власть выворачивала наизнанку сокровенное. В этом смысле Гёте говорил о Наполеоне как о «просветителе поневоле»: он, сам того не желая, благодаря одной своей «демонической» силе, вызывал среди покоренных такого рода преданность или неповиновение, которые выявляли все, что есть в людях сокровенного. Наполеон, по выражению Гёте, «заставил каждого обратить внимание на самого себя».

Это глубоко продуманное суждение относится к 1826 году. Мы же еще находимся в 1813 году. Пока что нет возможности столь откровенно рассуждать об этом феномене. Пока что он привлекает к себе самое напряженное и возбужденное внимание. Это возбуждение охватывает и Гофмана. В рассказе *«Молочник с Эльбы в Париже»,* темой которого стали «сто дней» Наполеона (рассказ был опубликован в 1815 году в патриотической газете *«Немецкий оборонный листок»),* он высмеивает «политическую манию» патологически бесхарактерных людей, которых малейшее дуновение ветерка бросает из стороны в сторону на бурном море мира политики, а затем пытается дать отстраненное резюме царившего в те годы духа: «Это время не просто лелеяло присущую всем нам тягу к чудесному, жадный интерес к неожиданным событиям — нет, оно пошло дальше, превзойдя тем чудовищным, что тогда свершалось, все наши самые смелые фантазии».

В «фокусе» — любимое выражение Гофмана — этого воодушевления находился, естественно, Наполеон. Его фигура была в центре всех химер, порожденных духовной жизнью Германии тех лет.

Первое поколение романтиков — братья Шлегели, Шлейермахер, Тик — превозносило Наполеона как воплощение священной революции. Бетховен намеревался посвятить ему свою Третью симфонию. Все они видели в нем одного из них, человека простого происхождения, выражавшего, как и они, революционные идеалы. Его головокружительная карьера вселяла в них уверенность: естественная сила гения преодолевает все, ломает традиции, хоронит старое и вызывает к жизни новое время. Он — воплотившийся трансцендентальный субъект истории; эта изощренно сформулированная системная категория теперь предстала, по словам Гегеля, в качестве «всемирного духа на коне». Для романтиков в Йене и Берлине этот человек служил воплощением художника-романтика *par excellence*[44]: он

превратил всю всемирную историю в ироническое произведение искусства, играя с историческим материалом, как автор-романтик играет со своими сюжетами и формами.

Повсюду продавались бюсты Наполеона. Гёте скупал их, не зная удержу. Тик также покупал их, Жан Поль любил их дарить, братья Шлегели повсюду возили их с собой. Однако после сражений под Йеной и Ауэрштедтом 1806 года настроение начинает меняться. Наполеон, оккупировавший почти все германские территории и наряду с модернизацией принесший новое угнетение, не утратил в глазах современников своей репутации гения, оставался воплощением мирового духа. Однако теперь уже считалось, что в нем и через него действует злой, демонический дух — антидух, сила ада, падшая природа, смесь Прометея и Мефистофеля.

Мало кого ненавидели столь страстно, как *этого* Наполеона. Все идейные направления выработали свою собственную ненависть к Наполеону: одни ненавидели в нем деспота, другие — революционера, третьи — предателя революции. В нем ненавидели ярость рационализма, для которого не существует священной привязанности, дух беспринципного, циничного стремления к власти. В нем ненавидели воплощение безграничного, безудержного эгоизма, а также — и не в последнюю очередь — национального врага немцев. Величие Наполеона (Гёте сказал о нем: «Этот человек слишком велик для вас») придавало этой ненависти некое возвышенное, историко-философское звучание: и Бог, и история сделали его своим орудием — вершителем Страшного суда и суда человечества. «Природа, которая его сотворила и заставила действовать столь страшным образом, — писал в 1806 году Арндт, — должно быть, немало потрудилась». «Необходимым разрушителем», несущим «Евангелие смерти», назвал Наполеона Адам Мюллер[45]. Сквозь слова ненависти отчетливо проступает восхищение этим «отъявленным отпрыском Прометея». Особенно явственным становится это, если спроецировать на Наполеона старинное понятие. «В гении, — формулирует Кант, — природа устанавливает правило». По Шеллингу, в гении выражается та «потенция», при наличии которой «по милости природы бессознательная деятельность через сознательную достигает полной идентичности с ней». В Наполеоне бессознательное гения становится бездонным, таким образом, гений, как и вообще понятие природы, затемняется. Движение «Бури и натиска», противопоставляя могущество природы безмерному разуму, спекулировало на светлых руссоистских сторонах природы. Теперь же природа показывает, что она подобна двуликому Янусу:

одним лицом она улыбается, тогда как с другого смотрит голова Медузы. Наполеон — разрушительная природа, еще сохраняющая величие и в разрушении: это «вулкан», «гром и молния», и неудивительно, что не удается обуздать его. «Демон, — пишет Гофман в *«Молочнике с Эльбы в Париже»,* — вырвался из круга, в который удалось наконец его заключить, и тем самым известил от железных ворот своего мрачного, ужасного царства, что духи преисподней очнулись и протянули свои кровавые когти ко всему истинному, правому, святому!»

В этом всеобщем увлечении Наполеоном Гофман нашел особую тему: Наполеон становится для него монументальной фигурой из темного мира «животного магнетизма». В качестве медицинской практики, натурфилософской спекуляции и космологической теории «животный магнетизм» стал в то время почти парадигмой человеческого знания о последних тайнах жизни.

Глава семнадцатая
НАПОЛЕОН И МАГНЕТИЗЕР

12 мая 1813 года Гофман записал в своем дневнике: «Днем видел императора… на мосту, где он наблюдал, как мимо него продефилировали кавалерия и артиллерия (особое ощущение)». Что это за «особое ощущение»?

Спустя неделю Гофман с «великими счастьем» приступает к написанию рассказа *«Магнетизер»,* первоначально называвшегося *«Что пена в вине, то сны в голове».* Можно предполагать, что этот текст служит ключом к пониманию того «особого ощущения», которое испытал автор при виде Наполеона. Кунц поторапливал с завершением *«Фантазий в манере Калло»,* для которых Гофман и писал этот рассказ. Сам он считал его своей удачей. В нем освещалась «еще не затрагивавшаяся новая сторона магнетизма», как отмечал Гофман в письме своему бамбергскому приятелю, врачу Фридриху Шпейеру, которому он отослал свое сочинение с просьбой высказать о нем мнение специалиста. Правда, при этом он заблаговременно сообщил ему свое собственное мнение по этому вопросу, а именно, что его рассказ «глубоко затрагивает теорию магнетизма», изображая ее «темные стороны» (13 июля 1813).

Гофман обращается за отзывом в Бамберг, потому что он именно там впервые непосредственно соприкоснулся с магнетизмом. Альберт Фридрих Маркус, знаменитый бамбергский врач, считался в Германии одним из ведущих специалистов, применявших на практике теорию Месмера. Гофман прочитал по рекомендации Маркуса и Шпейера всю литературу по этой теме, какую только смог найти в библиотеке Кунца (Бартеля, Клуге, Рейля, Месмера), и не раз был свидетелем магнетических сеансов лечения в больнице Бамберга.

Итак, эта тема уже давно занимала Гофмана, но лишь теперь, в бурях Освободительных войн, он предпринимает попытку литературно разработать ее. Эта тема возникает и в последующих рассказах, например, в *«Зловещем госте»* (1818) и *«Духе природы»* (1821). Весьма примечательно, что и там прослеживается связь с Наполеоном и Освободительными войнами. В *«Зловещем госте»* действие разворачивается во время испанского восстания против Наполеона и следы «магнетического» заговора ведут во Францию. В *«Духе природы»* главный герой оказывается замешанным в жуткие события, связанные с магнетическими практиками, как раз в то время, когда он хотел бы отдохнуть от ратных дел после

войны против Наполеона. Сумрак магнетизма, в который попадает герой, вызывает подозрение, что военная победа над Наполеоном еще не положила конец этому «исчадью ада». В *«Магнетизере»* Отмар искупает свою вину за то, что попал под влияние магнетизера, собственной гибелью в битве против Наполеона. Уничтожение Наполеона искупает поражение, нанесенное магнетизером, — прямое указание на скрытую идентичность этих обоих «враждебных начал».

В рассказе старый барон, который сам однажды стал жертвой таинственного магнетизера, предостерегает от «моды» устраивать погоню «за всем, что природа мудро утаила от нас». Гофман тем самым намекает на современное ему широкое увлечение «животным магнетизмом». Сеансы магнетизма стали модным развлечением в светском обществе; в газетах и салонах обсуждались успехи лечения магнетизмом и пророчества, сделанные в магнетическом сне. В тайных союзах и заговорах подозревали магнетические практики. Задавались также вопросом, не обладал ли магнетическими способностями Калиостро?

Не только врачи, но и сама публика занималась этим чудотворным искусством. Жан Поль лечил посредством магнетизма зубные боли своей жены, и успешно. Шеллинг попытался тем же способом исцелить больную дочь Каролины Шлегель, но безуспешно. Девушка умерла, и репутация Шеллинга потерпела ущерб. И Шиллер тоже подвергался лечению магнетизмом. Благочестивый Юнг-Штиллинг[46], не довольствуясь искусством обращения в истинную веру, камералистикой и астрономией, расширил сферу своей компетенции, освоив и магнетическую практику. Некоторые рационалистически мыслящие врачи, решительно боровшиеся против магнетизма, впоследствии стали его сторонниками. Самым видным из этих «новообращенных» был Гуфеланд, берлинское светило медицины эпохи Просвещения.

В Пруссии в это дело вмешалось государство. В 1812 году, на пике моды на «животный магнетизм», была создана комиссия для его проверки. Большинство членов Берлинской академии, исповедовавших идеи Просвещения, потребовали запретить практику магнетизма. Однако двор, находившийся под влиянием Корефа, личного врача короля, знаменитого магнетизера, позднее выведенного Гофманом в *«Серапионовых братьях»,* оказывал всяческое содействие новому учению, к числу поклонников которого относились также государственный канцлер Гарденберг и министр Вильгельм фон Гумбольдт. Дабы защитить репутацию этого учения, вели борьбу против шарлатанов. В 1812 году

предписано было составлять исчерпывающий отчет о каждом случае лечения магнетизмом. В частности, предполагалось взяться за «чудотворцев», разъезжавших по стране и светлыми лунными ночами проводивших сеансы магнетического лечения своих пациентов путем прикосновения к ним конским волосом. Долее терпеть, чтобы безграмотные крестьянки, введенные в состояние магнетического сна, болтали о тайнах мироздания и Страшного суда, было невозможно.

Сомнамбулы и магнетизеры проникли также и в литературу В Гейльбронне врач Эберхард Гмелин напечатал историю болезни дочери тамошнего бургомистра Корнахера. Шуберт ее использовал в своей работе *«Представления о темной стороне естественных наук»,* а Генрих фон Клейст вдохновился ею для написания своей *«Кетхен из Гейльбронна»,* заглавная героиня которой магнетическим образом связана с кавалером фон Штралем. И принц Гомбургский предстает перед публикой в сомнамбулическом состоянии. «Животный магнетизм», в котором, как считалось, знает толк любой чувствительный человек, являлся посягательством на лечебную монополию врачей, которым приходилось защищаться. Благодаря их вмешательству в 1812 году был издан закон, по которому лечение методом магнетизма разрешалось только профессиональным врачам. Разумеется, закон этот не соблюдался.

Сторонники рационализма, вынужденные держать оборону, требовали, чтобы учение о «животном магнетизме» хоть как-то согласовывалось с просветительской картиной природы и мира, чтобы неизвестное приводилось к известному, а чудесное — к естественному. По условиям объявленного в 1817 году Берлинской академией конкурса требовалось, чтобы магнетические опыты «сопровождались критическими комментариями и проводились таким образом, чтобы эти новые явления становились в ряд с ранее известными, а именно с естественным сном, сновидениями, сомнамбулизмом и различными нервными заболеваниями».

Что же представляло собой учение о «животном магнетизме»? К тому времени когда Гофман обратился в своем рассказе к его «темной стороне», оно просуществовало уже почти полвека Его основоположником считается Франц Антон Месмер, родившийся в 1734 году на Боденском озере. Однако и он в то время был отнюдь не оригинален. Еще со времен Ньютона привыкли к тому, что видимость не является критерием истинности и что из эмпирических законов можно постулировать существование невидимого, разного рода «факторов, не поддающихся учету». К ним относили невидимый и неуловимый «эфир» Ньютона,

пронизывающий как пустое пространство, так и тела. Явлением того же порядка было электричество, открытое в середине XVIII века. Из этого Месмер и исходил. Он утверждал, что между живыми телами существуют особого рода «связи». Психические явления в действительности представляют собой физические процессы и в пределах определенного пространства могут посредством «флюида» воздействовать на другие живые существа. Месмер поставил рядом с гравитацией Ньютона некое *«gravitas animalis»,* «живое притяжение». «Важнейшие движения души, заключенной в нашем теле, — писал он, — происходят благодаря таким частицам вещества, которые мы из-за их чрезвычайно малого размера почти не можем отнести к классу веществ. Это воздействие происходит через некое подобное свету вещество *(materia luminosa),* способность которого изменять тела живых существ очевидна для любого. Только совершенно незначительная часть всей нервной системы в теле живого существа приспособлена для восприятия сигналов от этого подобного свету вещества, и все же ее вполне достаточно для того, чтобы возбуждать все живое существо, т. е. вызывать в нем чудесные телесные и душевные изменения».

Важную роль в дальнейшем развитии этой теории сыграла высказанная шотландским врачом Брауном идея о специфической раздражимости нервных окончаний, на которую может воздействовать некая таинственная, возникающая между телами энергия. Эту энергию сам Месмер представлял себе, еще совершенно в традиции рационализма, как материальную субстанцию, пусть даже и с оговоркой, что она «почти что не может быть причислена к области материального».

Неудивительно, что в то время, когда уже перестали искать алхимический философский камень, а вместо этого пустились на поиски панацей, пресловутых всеисцеляющих средств, Месмером овладела идея использовать эту «энергию» в лечебных целях. «Врачебное искусство достигнет тогда своего полного совершенства». Он полагал, что эта энергия может накапливаться, концентрироваться в определенных телах и при соприкосновении с проводящим «физическим агентом» переходить на другие тела. Для этого необходима целая система актов соприкосновения или магнетических касаний. Лучше всего это делать так: «чтобы прийти в состояние гармонии с больным, надлежит прежде всего возложить свои руки на его плечи и скользить ими вдоль его рук вплоть до кончиков пальцев, подержав некоторое время большой палец больного; это следует повторить два или три раза, после чего от головы до ног пойдут токи», — наставлял Месмер.

Однако с помощью таких практик возможно установление

«взаимосвязи» только между телами особой духовной и телесной конституции. Кто хочет испускать поток энергии, тот должен быть сильным, активным, словно бы переполненным этой энергией; желающий же испытать на себе воздействие этой энергии — слабым, пассивным, опустошенным. Эту энергию невозможно приобрести — или она дана от природы, или ее нет вовсе. Так на магнетизера нисходит харизма, возвышающая его над миром ремесленников, но вместе с тем и приносящая ему сомнительную славу шарлатана. Магнетической энергии самого Месмера хватало даже на то, чтобы магнетизировать наполненные бутылками с водой и кусками железа бочки, так называемые «бакеты», вокруг которых толпились жаждавшие исцеления и просветления пациенты.

Месмер сначала практиковал в Вене, где он был дружен с Моцартом, а затем в Париже. Накануне революции он был окружен там толпой поклонников, преклонявшихся также и перед Калиостро. В век тайных союзов и лож Месмер основал свой клуб — «Орден гармонии». Его ученики занимались тем, что развивали «проистекающую из всеобщей физики мира мораль» (Бергасс): размеренное течение «флюида» должно устранять не только телесную, но и общественную косность. В случае необходимости должны быть перестроены общественные институты, чтобы могла струиться жизненная энергия. В некоторых городах Франции из месмеристских «орденов» позднее возникли кружки якобинцев.

Самого Месмера в конце концов опутала сеть слухов и фантастических измышлений. Молва завладела им. Для одних он был просветителем, для других — шарлатаном, а Венский двор, когда он в 1793 году возвратился в столицу Габсбургов, распорядился на время отправить его в тюрьму, заподозрив в принадлежности к якобинцам.

На некоторое время интерес к месмеризму угас, пока в начале XIX века романтики не ухватились за эту теорию со свойственными им страстностью, идейным богатством и склонностью к отвлеченным рассуждениям. Месмерово «тяготение» теперь совершенно спиритуализируется: оно становится нематериальной, но действующей в материальной сфере жизненной энергией и прочно закрепляется в системе романтической натурфилософии Шеллинга. Романтики увлеклись тезисом Барбарена и Пюисегюра о том, что психическое начало может и без механически-материального посредника прямо воздействовать на мир физических тел, что, например, простым усилием воли производится «флюид», способный вызывать определенные реакции со стороны определенных тел. Быстро распространилась идея

«магнетической взаимосвязи», согласно которой психическое начало действует не только на посторонние тела, но и на постороннюю психику. Магнетизер может пересадить в своего медиума собственное «я» и активизировать в нем психический слой, позволяющий пациенту, например, «видеть» очаг своей болезни. Вегетативная область становится ясновидящей, благодаря чему человек при экранированных или покоящихся органах чувств слышит, обоняет, ощущает, видит. Современники называли это «перемещением ощущений» или «видениями в глубинных нервных областях». Здесь учение о животном магнетизме соединялось с оккультными практиками ясновидения, сомнамбулизма и гипноза, в чем можно усматривать зачатки идей психоанализа и психотерапии.

В рассказе Гофмана *«Магнетизер»* имеется эпизод, в котором отчетливо проступают очертания такой психотерапии: Теобальд, близкий приятель магнетизера, узнает, что его невеста Августа влюблена в итальянского солдата. Когда ей внушили, что итальянец, возможно, погиб в сражении, она переживает «настоящее умопомешательство» и не узнает более своего Теобальда. Тогда он пускает в ход свои магнетические способности, заставляя девушку во сне возвратиться в их совместное детство: в то время Теобальд подвергся вместо Августы наказанию, и с того момента она полюбила его. Эту исходную сцену возникновения любви из чувства вины Августа еще раз переживает во сне, направляемая магнетической силой Теобальда. Таким образом, терапия направлена на восстановление этой исходной сцены не только в воспоминании, но и в переживании. Правда, расчет при этом противоположен терапии по методу Фрейда: у него «активизация» исходной сцены имеет своей целью освобождение от ее травмирующего давления; Августа же, напротив, должна возвратиться к исходной сцене, чтобы, оживив с ее помощью чувство вины, броситься в объятия жениха. Теобальд хочет воздействовать на Августу, актуализируя ее бессознательное, чтобы вновь привязать ее к себе. Речь идет о власти, и именно этот аспект магнетизма в качестве его «темной стороны» вызывает в Гофмане особый интерес, зародившийся под впечатлением от встречи с Наполеоном.

Этот рассказ повествует об уничтожении целой семьи демонической властью магнетизера Альбана, приведенного в дом Отмаром, сыном главы семейства. Отец с ужасом узнает в Альбане страшного майора, приятеля своей юности, к которому он был роковым образом привязан. Теперь жертвой его чар становится и дочь Мария. Альбан находится в столь сильной «взаимосвязи» с ней, что Мария замертво падает у брачного

алтаря, попытавшись спастись от магнетизера путем вступления в брак с Ипполитом.

«В конце рассказа, — пишет Гофман Кунцу 20 июля 1813 года, — я лютую среди живых людей, точно Чингисхан, однако так надо». Ипполит погибает от руки Отмара, который, в свою очередь, погибает на войне против Наполеона, отец же от горя сходит в могилу. Все эти смерти так или иначе связаны с магнетизером Альбаном. Именно он остается в живых. Естественно, наряду с рассказчиком, который спустя много лет находит на этой голгофе магнетизма красноречивые свидетельства разыгравшейся там трагедии (письма Альбана и Марии, дневники Биккерта).

Существование самого феномена магнетической практики для Гофмана не подлежит сомнению. Хотя он и в *«Магнетизере»,* и позднее в беседах *«Серапионовых братьев»* и выводит на сцену сомневающихся и скептиков, все они в конечном счете убеждаются в собственной неправоте. Испытывая сомнения, они вместе с тем чувствуют и страх. «Само слово „магнетический“ заставляет меня содрогаться, — с гневом говорит старый барон в *«Магнетизере»,* — однако всяк живет по-своему, как, вероятно, и вы, раз уж природа терпит, чтобы вы своими нескладными руками касались покрова ее тайн, и не карает гибелью за ваше любопытство». В природе существуют таинственные силы, однако скепсис вперемешку со страхом заставляет усомниться, стоит ли людям пытаться выявлять их. Ибо человек, как учит романтическая натурфилософия и как думает сам Гофман, отчужден от природы, вследствие чего потаенное должно казаться ему бездной, которую нельзя вопрошать об истине. В *«Зловещем госте»* Гофман вкладывает в уста одного из героев следующие слова: «Я думаю, что в то золотое время, когда род человеческий жил еще в ладу со всей природой, именно потому ни страх, ни ужас не преследовали нас, что в прочнейшем мире, в блаженнейшей гармонии всех чувств не было врага, способного причинить нам подобное».

Тема этого страха часто возникала в подобного рода размышлениях современников Гофмана. У юноши из *«Учеников в Саисе»* Новалиса «сжимается бедная душа», когда он, «дрожа от сладостного ужаса», заглядывает в «темное, манящее лоно природы». Для выражения мысли о святотатстве познания Новалис прибег к впечатляющему образу: природа, возможно, лишь после того окаменела, подобно скале, как ее коснулся пытливый взгляд человека. И Шуберт, которого Гофман усердно читал, усматривал угрозу в познании природы при условии отчуждения от нее. Если не природа пытается познать дух, а,

наоборот, дух пытается понять и покорить природу, то природа поворачивается к человеческому духу своей угрожающей «темной стороной», учит Шуберт. Хотя человек и желает познать тайные силы, они могут лишь обернуться бедой для отчужденного разума. В романтической натурфилософии потребность наказать самого себя тенью следует за манящим любопытством. Страх перед магнетизмом у Гофмана служит конкретным выражением смешанных чувств, порождаемых близостью друг к другу познания и святотатства.

У Гофмана вызывают ужас два аспекта магнетизма: с пассивной стороны — опыт *утраты своего «я»,* а с активной — гибридное *наслаждение властью.* В *«Магнетизере»* пассивная сторона представлена старым бароном и особенно Марией. На примере этих персонажей Гофман пытается представить себе, что происходит внутри личности, если она подпадает под влияние «чуждого духовного начала» и если это постороннее «я» пробуждает в нас к жизни нечто такое, что «крепко спит в глубине нашей души»; он пытается воспроизвести тот поразительный опыт, когда из «глубины» смотрит на нас постороннее «я», когда у нас возникает чувство, будто нами овладело это постороннее «я» и когда нет больше опоры для осознания собственного «я».

Такой опыт у Гофмана сопряжен не только с темой магнетизма. Им пронизано все его творчество и, пожалуй, сильнее всего в *«Эликсирах сатаны».* «Мое собственное „я“, — сетует там погоревший монах Медард, — словно плыло без руля и без ветрил в море всевозможных событий, бушующими волнами обрушившихся на меня».

Для этих жертв магнетизм является опытом утраты собственного «я» под психодинамическим напором тоталитарной власти. Однако эта власть содержала в себе и нечто привлекательное, даже для жертв: они впиваются в «пронизывающий взгляд» магнетизера. От этого постороннего взгляда ничто не укроется. Рассматриваемый становится прозрачным. Его прозрачность выдает его. «Я — твой бог, — говорит Альбан барону, — проникающий взглядом в самое нутро тебя, и все, что ты когда-либо утаил или хочешь утаить там, лежит передо мной как на ладони». Глубинная двусмысленность этой прозрачности заключается в том, что не только скрытое становится явным, но само выявление скрытого отражает поползновения власти: «Вся эта утрата собственного „я“, эта безрадостная зависимость от чужого духовного начала, да и само это обусловленное чуждым началом существование наполняет меня содроганием и ужасом». Такими словами Теодор в беседах *«Серапионовых братьев»* формулирует свою позицию. Это

«содрогание» вызвано той противоречивой двойственностью, которая позднее еще более отчетливо проявится в психоанализе: принуждение к признанию, инсценируемое в качестве акта освобождения; повторение аналитика в анализируемом; запутанная иерархия аутентичного: как будто бы «я», «действующее» в анализе, является «подлинным я»; воспринимаемая как исцеление «зависимость от чужого духовного начала». Кто однажды подвергся анализу и оказался в болезненной зависимости от него, тот близко к сердцу примет письмо Марии, в котором она рассказывает о своей зависимости от магнетизера: «Да, часто велит он мне заглянуть в глубь самой себя и передать ему все, что там увижу, и я исполняю его приказ с величайшей точностью; порой я вдруг начинаю думать об Альбане, он встает передо мной, и я постепенно погружаюсь в состояние грезы, причем последняя мысль, с которой проваливается мое сознание, подсказывает мне странные идеи, наполняющие меня особенной, я бы сказала, окрашенной в золотые тона жизнью, и я знаю, что Альбан питает во мне эти божественные идеи, поскольку и сам он тогда живет в моем бытии, точно вышняя живительная искра, и как только он удаляется, что может произойти лишь духовно, потому что телесное отдаление значения не имеет, тут же все умирает. Только в этом бытии *с ним* и *в нем* я могу подлинно жить, и если б ему пришлось, если бы это возможно было ему, духовно совсем покинуть меня, мое собственное „я“ превратилось бы в безжизненную пустыню».

В магнетической паре точка зрения жертвы перекликается с точкой зрения власти. Об этом говорится в письме Альбана, которое сам Гофман считал наиболее удачным во всем рассказе. Здесь излагается психология и философия воли к власти. Альбан рекомендует себя как представителя «незримой церкви», которая скрывает тайное сокровище механизмов своего господства, выставляя на передний план имеющую для нее второстепенное значение лечебную цель, «и так был соткан покров, непроницаемый для глупых глаз непосвященных». «Не смешно ли было бы думать, — продолжает Альбан, — что чудесный талисман, с помощью коего мы можем царить над умами, природа доверила нам, чтобы снимать зубную, головную и невесть еще какую боль?» Альбан жаждет власти и только ее, поскольку она служит для него наиболее полным воплощением всего живого, по принципу: «Я господствую, следовательно, я живу». «Мы стремимся к безусловному господству над духовным началом жизни, — пишет Альбан, — …покоренная чужая духовная сущность может существовать лишь в *нас,* только нас

питая и укрепляя своей силой!»

Тайна такой власти заключается в том, что она перестает быть *средством,* что она сама становится *целью.* Пока она еще остается средством, она сопряжена с неким лежащим вовне смыслом, которому и служит. Центральный аспект философии Альбана — радикальная секуляризация власти: *она заменяет смысл.* На место придания жизни смысла приходит страстное желание власти, мир превращается в лабиринт властных отношений, бессмысленный, но динамичный.

За полвека до Ницше Альбан провозглашает власть священной: «Любое существование есть борьба и исходит из борьбы. Непрерывно возвышаясь, более могущественный одерживает победу и, покоряя вассала, он умножает свою силу… Стремление к господству есть стремление к божественному, и ощущение власти повышает степень блаженства пропорционально своей силе».

Это новое блаженство власти, которое в метафизически расколдованном мире заменяет собою смысл, Гофман явственно проецирует на личность Наполеона. В представлении Гофмана, Наполеон придал динамике такой власти исторические очертания.

В коротком тексте *«Видение на поле битвы под Дрезденом»,* созданном в середине декабря 1813 года и внесшем свою лепту в поток проклятий, сопровождавших падение некогда внушавшего столь большой страх французского императора, Гофман заставляет своего Наполеона возвещать то, что уже звучало из уст магнетизера Альбана. Тиран, затерявшийся в «ужасном безлюдье пустого пространства» — в обстановке, воскрешающей в памяти кошмары, созданные Жаном Полем в *«Речи мертвого Христа»,* — гневно обращается к тем, кто еще верит в старомодную метафизическую справедливость: «Безумные, что ищете вы над моей головой? Выше меня нет ничего! Безлюдно мрачное пространство свыше, ибо сам я — сила мщения и смерти, и если я простру свои руки над вами, умолкнут ваши стенания, сами же вы обратитесь во прах!»

Хотя бессмысленность, которую тиран как воплощение тотальной власти приносит в мир, и преодолевается в *«Видении»,* однако шок от нигилистической бездны власти остается.

Наполеон является для Гофмана политическим магнетизером, богом пустых небес и нового времени, в котором справедливо сказанное им: «Политика — это судьба».

Это антинаполеоновское *«Видение»,* которое Кунц без ведома Гофмана распространял как листовку, сам Гофман считал произведением, «не являющимся собственно политическим» (28

декабря 1813). Что он имел в виду? Экспансия политического — вот чему противился Гофман. Само это противление не заключало в себе ничего политического, ибо оно отказывает политике в праве на всего человека, восстает против узурпации политикой судьбы. Гофман желает сокращения сферы политического, однако само это желание поневоле вовлекает его в политику.

16 августа 1813 года Гофман закончил *«Магнетизера»;* в письме Кунцу от 20 июля 1813 года он сообщает, что в конце рассказа он «лютует среди живых людей, точно Чингисхан». Проходит не так много времени, и воображаемое поле битвы, усыпанное по воле власти трупами, становится реальностью. Битва под Дрезденом (25–26 августа 1813) оставляет после себя тысячи убитых и раненых. 29 августа 1813 года Гофман посетил это место сражения. Свои впечатления он запечатлел в описании (*«Три роковых месяца»,* 1813), предназначавшемся для друзей в Бамберге и для последующего опубликования: «Сегодня проходил мимо сада Мошинских и впервые в жизни увидел *поле битвы.* Лишь сейчас там начали убирать… Как я заметил, сначала сняли с убитых французов мундиры, а затем их похоронили в братских могилах по двадцать — тридцать человек… Поле покрывали тела убитых русских солдат, часть из которых была страшно изуродована и разорвана в клочья — например, у одного, как я видел, было снесено полголовы… На отдельных не изуродованных лицах запечатлелась ярость боя; одного смерть застигла в тот момент, когда он полез в патронташ, чтобы перезарядить ружье. Один русский офицер… взметнул правой рукой саблю над головой, да так и застыл навеки. Пушечное ядро попало ему прямо в сердце, оторвав левую руку и раздробив грудь… Мне показалось, будто неподалеку в траве что-то шевелится… Мы приблизились. И что же — русский, у которого были ужаснейшим образом прострелены обе ноги, так что все покрыто было запекшейся кровью, удобно уселся и жевал кусок солдатского хлеба».

Глава восемнадцатая
ТЯГА К ПРЕВРАЩЕНИЯМ

В своем дневнике (запись от 29 августа 1813) Гофман отчетливо проводит связь между картинами воображаемого ужаса, которые он только что нарисовал в *«Магнетизере»,* и реальностью искалеченных тел, порожденной соперничеством держав: «Столь часто виденное мною во сне ужаснейшим образом исполнилось — искалеченные, разорванные тела людей!!» Среди этих ужасов Гофман сохранил своеобразное самообладание, временами переходящее в циничное смакование увиденного. В *«Трех роковых месяцах»* он пишет: «Мы уютно устроились у окна с бокалами вина, как вдруг посреди рынка разорвался снаряд. В тот же самый миг вестфальский солдат, собравшийся набрать из колонки воды, упал с размозженной головой и чуть поодаль от него — прилично одетый горожанин. Казалось, он собирается встать, но живот его был распорот, кишки вывалились наружу, и он упал замертво… У актера Келлера выпал бокал из рук. Я выпил свой и воскликнул: „Что вся наша жизнь! Слаба человеческая природа, не может вынести чуть-чуть раскаленного железа!“».

Такую же показную невозмутимость Гофман демонстрировал и раньше при иных страшных обстоятельствах, например, при смерти глубоко уважаемого им дядюшки Фётери. В письме своему другу Гиппелю от 25 октября 1795 года он описал это в следующих словах: «Именно теперь очень некстати умирает дядюшка. Только что я был у него — он лежит с впавшими щеками, открытым ртом, стекленеющими глазами и глухо хрипит… Как видишь, весьма печальная перемена моих обстоятельств, так что я хожу в черном и несколько недель… должен буду избегать балов».

Как-то раз на балу в Бамберге в 1812 году Гофман оказался свидетелем того, как один из танцоров внезапно упал замертво. Тут же Гофман сделал зарисовку и поспешил к Кунцу, чтобы рассказать ему о случившемся и показать рисунок. Кунц следующим образом передает его слова: «Посмотрите-ка, что приключилось нынче ночью… Из этого человека (продолжал он, показывая на рисунок) получился прекрасный ангел! И мертвые должны жить (сказал он, отпивая из бокала)». Кунц, равно как и другие знакомые Гофмана в Бамберге, был возмущен тем, как он обратил в шутку происшествие, ужаснувшее всех присутствовавших. В этом самообладании, в этой вымученной

«веселости» просматривалась некая нарочитость. Вуайеризм, к которому Гофман принуждал себя, служил его самоутверждению. В конфронтации с ужасным Гофман практиковался в искусстве «чудесным образом выходить из себя самого» (Евфимия Медарду в *«Эликсирах сатаны»*), искусстве, позволявшем ему не утрачивать любопытства перед лицом ужаса и даже находить в нем некую эстетическую сторону. В подобной ситуации он самоутверждается, прибегая к силе беспристрастного восприятия.

С любопытством идет Гофман на поле битвы, с бокалом вина в руке наблюдает за тем, как у человека вываливаются наружу кишки. Его взгляд на ужасное не преломляется ни через политическую, ни через моральную призму. Возможно, это и послужило причиной того, что Гофман не стал завершать наброски, которым он дал название *«Три роковых месяца»,* не стал готовить их к печати. Слишком очевидным было в его набросках отсутствие той «пристрастности», той моральной и политической ангажированности, которых ждала от подобного рода публикаций взбудораженная общественность.

Вымученно невозмутимая эстетика ужасного являлась одной из реакций Гофмана на окружавшие его ужасы. Другой реакцией была попытка удостовериться среди сцен смерти в собственной жизненности, для чего он дает волю своей фантазии. Смертоносным политическим силам он противопоставляет меняющуюся и потому сохраняющую свою жизненность силу воображения. В то время как близ Дрездена шла страшная битва, Гофман носился с идеей *«Золотого горшка»* — сказки, которую он до конца своих дней будет считать наиболее удачным своим литературным произведением.

19 августа 1813 года он писал своему издателю Кунцу: «Именно в это мрачное, роковое время, когда день за днем влачишь свое безрадостное существование, мною овладело сильное желание писать — такое ощущение, словно я открываю чудесное царство, исходящее из меня самого, которое, обретая очертания, уносит меня прочь от натиска внешних обстоятельств. Меня занимает… преимущественно *сказка*». В последующие недели Гофман неоднократно уверяет своего издателя, что работа над этой сказкой, предназначавшейся также для *«Фантазий в манере Калло»,* в самом разгаре. На самом же деле он приступил к ее написанию лишь 26 ноября 1813 года. Однако все это время его не покидала мысль об упомянутой сказке. Он не переставал думать о ней даже тогда (и особенно тогда), когда в начале ноября 1813 года французы укрепились в городе, ожидая наступления войск коалиции. В это время положение города было особенно бедственным. Ждали артиллерийского обстрела,

который мог иметь самые разрушительные последствия. В Дрездене, отрезанном от сельской округи, начался голод. Бродившие по улицам изголодавшиеся лошади становились добычей едва не умиравших от голода людей. Перед лавками пекарей дело доходило до поножовщины. Повсюду царило лихорадочное нервное состояние, началась эпидемия тифа. В больницах ежедневно умирало свыше 200 человек и еще примерно столько же — прямо на улице. Художник Людвиг Рихтер вспоминал об этих днях царившего ужаса: «Раздетых донага покойников выбрасывали прямо из окон первого и второго этажей и грузили на большие телеги, заполняя их до самого верху. Страшно было смотреть на этот груз, на выпиравшие наружу изможденные руки, ноги, головы и целые тела, на то, как извозчики с засученными рукавами орудовали наверху этой кучи, словно под ногами у них был воз дров».

И все же, несмотря ни на что, продолжали давать оперные представления. Гофман проходил мимо телег, доверху нагруженных трупами, когда вечерами шел со своей квартиры на представление *«Волшебной флейты»,* которой он дирижировал именно в эти дни. Этот разительный контраст приходилось ему наблюдать ежедневно, и он еще больше укрепил его в намерении показать другой контраст — между фантазией и реальностью, о коем повествуется в сказке.

10 ноября 1813 года засевшие в Дрездене французы капитулировали и покинули город. Путь в Лейпциг, где в течение зимнего сезона выступала оперная труппа Секонды, был свободен. Ноябрьским вечером незадолго перед своим прощанием с Дрезденом, который только начал постепенно оправляться от пережитых ужасов, Гофман написал первые фразы своей «волшебной сказки из новейших времен»: «В день Вознесения, часов около трех пополудни, через Черные ворота в Дрездене бежал молодой человек…»

Отчего же, собственно, Ансельм «бежал»? Ведь был праздник, и Ансельм направлялся в Линковы купальни. Он намеревался поразвлечься. Он ждал и не мог дождаться момента, когда сможет принять участие «в блаженствах линковского рая», боялся что-нибудь пропустить, оттого так и спешил. Кто на ходу опрокидывает встречные препятствия, тот в мыслях своих далек от того реального пространства, в котором люди сталкиваются друг с другом. Однако тело регулярно напоминает о себе. На сей счет у Ансельма имеется печальный опыт. Намереваясь поздороваться, он, поскользнувшись, падает, и, оглядываясь на женщин, теряет шляпу. Он умудряется попасть ногой в корзину с яблоками. Когда мы знакомимся с Ансельмом, он оказывается

человеком, выбирающим неверный ход в своем стремлении к счастью. Ему не следовало бы бежать. Теперь же он, «онемев от досады и стыда», вынужден расстаться со всей своей наличностью, лишь бы вырваться из тесного круга бранящихся торговок и хихикающих девушек. Для развлечения в Линковых купальнях денег не остается. Какого же блаженства он там ищет? «Я хотел отпраздновать светлый день Вознесения как следует, в веселии сердца. Я мог бы, как и всякий другой гость в Линковых купальнях, гордо выкрикнуть: „Человек, бутылку двойного пива, да лучшего, пожалуйста!“ Я мог бы сидеть до позднего вечера, и притом вблизи какой-нибудь компании великолепно разряженных, прекрасных девушек. Я уж знаю, как бы я расхрабрился, я сделался бы совсем другим человеком… девушки переглянулись бы между собою с лукавою улыбкою, как это обыкновенно бывает каждый раз, когда я решусь показать, что я тоже смыслю кое-что в легком светском тоне и умею обращаться с дамами. И вот черт понес меня на эту проклятую корзину с яблоками…»

Черт знает толк в яблоках. Именно этим фруктом соблазнила Ева Адама. Здесь, в Черных воротах Дрездена, она бросила под ноги Ансельму десятки яблок, и он упал. При этом Ансельм собирался в Линковых купальнях претерпеть превращение: «Я сделался бы совсем другим человеком». Может, потому он так и бежал, что хотел убежать от себя самого? Однако «другой человек», которым он собирался стать, неожиданным образом оказывается самым обыкновенным человеком: «Я мог бы, как и всякий другой гость…»

Ансельму хотелось бы завоевать сердце девушки. Для него это — целая эпопея, ради которой надо «расхрабриться», которая требует знать толк в «легком светском тоне», а это дается с трудом. Ансельм хотел бы превратиться в кого-то, кто владеет многообещающим искусством эротического обольщения. В свое время Кант дал определение этого искусства: «Истинно влюбленный смущается в присутствии своей возлюбленной, он неловок и мало привлекателен. Тот же, кто лишь изображает из себя *влюбленного* и обладает необходимым для этого талантом, может сыграть свою роль столь натурально, что непременно заманит в свою ловушку несчастную обманутую; именно потому, что сердце его холодно, голова остается ясной, позволяя ему в полной мере воспользоваться своим умением весьма натурально изображать из себя влюбленного». «Легкий светский тон» — не что иное, как умение натурально изображать из себя влюбленного, необходимое мужчине, пускающемуся на поиски любовных приключений. Тыловым обеспечением такого

завоевательного похода служит полный кошелек, благодаря которому можно громко, чтобы все слышали, заказывать у официанта самое лучшее угощение.

Таким фантазиям предается Ансельм, растянувшись на траве под кустом бузины. Таковы вполне обычные удовольствия, которых он лишен и к которым стремится в своих мечтах. В Ансельме, предающемся этим мечтам, мы еще не находим ничего от позднейшего обитателя чудесной страны Атлантиды. Или все же находим?

В пригрезившейся стране Атлантиде царит «священное созвучие всех существ» как предустановленная гармония. Дневная греза Ансельма уже устремлена в этом направлении, однако ее движение замедляется грузом представлений о самом себе. В дневной грезе речь идет об эротическом самоутверждении, «созвучие» предполагает победу в борьбе, тогда как страна Атлантида дарует освобождение от необходимости вести борьбу — правда, в мире бестелесности.

На путь в Атлантиду Ансельма увлекает «дурманящая речь» некоего существа, которое хотя и смотрит влюбленно на юношу, однако, похоже, не имеет тела, во всяком случае, женского. Мечтателю кажется, что это говорят змейки в кустах, что они смотрят на него. А может быть, это сама природа, «раскрыв глаза», обращается к нему, нуждающемуся в утешении? «И вот зашевелилось и задвигалось все, как будто проснувшись к радостной жизни. Кругом благоухали цветы, и их аромат был точно чудное пение тысячи флейт, и золотые вечерние облака, проходя, уносили с собою отголоски этого пения в далекие страны».

Вид природы отражает эротическое влечение, для которого остается недоступным поле битвы Линковых купален и которому, следовательно, нет нужды истощать себя в сложных позиционных войнах полов. Это влечение остается по-своему безотносительным: Ансельм хотел бы обнять всю природу.

Поразительной особенностью грез Ансельма, поскольку они выходят за пределы Линковых купален, оказывается проявляющееся в них самоограничение. Они отнюдь не переливаются через край. Доносящиеся из кустов хрустальные голоса, точно парящая в воздухе пара глаз, дарящие блаженство змейки — все это выдает тщательно отфильтрованную чувственность. Если сравнить эти видения с реально ощутимым соблазном, исходящим от хорошенькой Вероники, стремящейся привлечь к себе внимание Ансельма, то можно сказать, что молодой человек испытывает своего рода боязнь исполнения желаний даже в своих фантазиях.

Физическая близость страшит его. От предложения насладиться ею он бежит в царство грез. Боязнь телесной любви толкает Ансельма в объятия змейки Серпентины, которая в покоях архивариуса Линдгорста, своего отца, становится музой его поэтической отрешенности.

В мифологическом рассказе, содержащем и ее собственную генеалогию, Серпентина поясняет, при каких условиях она хотела бы стать любимой. Она не хотела бы, чтобы в ее любви повторился проступок, совершенный ее отцом, архивариусом и земным духом Саламандром, в его мифологическом прошлом. И он влюбился в змейку, мать Серпентины, дремавшую в чашечке цветка огненной лилии. Он похитил прекрасную змейку и стал упрашивать князя духов Фосфора, чтобы тот позволил ему жениться. Однако Фосфор ответил отказом, ибо и сам он в свое время обжегся, попытавшись овладеть прекрасным экземпляром мифологической флоры. Любимая им огненная лилия от его поцелуя претерпела неожиданные изменения: «Едва юноша Фосфор поцеловал ее, как она, точно пронизанная светом, вспыхнула ярким пламенем, из которого вышло незнакомое существо, взлетевшее вверх над долиной и пропавшее в бескрайних просторах, нимало не заботясь… о любимом юноше». Вот чем обернулось для несчастного юноши его желание обладать огненной лилией.

Гофман передал эту мифологическую историю и не в мифологическом ключе, например, в новелле *«Синьор Формика»* (1819). Там юный Антонио с помощью Сальватора, многоопытного знатока жизни и художника, пытается встретиться с возлюбленной Марианной, которую стережет ревнивый дядя. Дело завоевания, собственно, можно было считать удавшимся, но Сальватор предостерегает влюбленного от попытки пожинать плоды того, что было столь тщательно посеяно: «Непостижимое в природе женщин посрамит любое оружие мужчины. Та, что казалась нам преданной всей своей душой, открывшей нам свое самое сокровенное, обманет нас в первую очередь, и вместе со сладостным поцелуем впитываем мы пагубный яд».

«Непостижимое в природе женщин», таинственная способность которых к превращению позволяет ускользнуть от любых притязаний на обладание, преподносится здесь как предостережение от брака. Это заслуживает внимания, поскольку находится в резком противоречии с критикой брака с позиций филистеров, которую Гофман воплотил, например, в образе кота Мурра. Кот предлагает кошечке Мисмис свою лапу: «Она ответила согласием, и как только мы стали парой, я заметил, что моя любовная страсть совершенно улетучилась… что в конце концов

угасла и последняя искорка любви к прекрасной и что рядом с нею меня охватывает смертельная скука».

Таким образом, удовлетворение собственнического инстинкта, коим представляется соединение двоих любящих, то оборачивается источником чрезмерного беспокойства, то влечет за собой безжизненный покой как следствие отмирания желаний. Столь часто встречающееся в произведениях Гофмана предостережение против брака заключает в себе нечто амбивалентное: зачастую невозможно понять, чего боятся его герои, пасуя перед любимыми, — то ли риска изнурительного беспокойства, то ли риска безжизненного покоя, то есть то ли страха перед жизнью, то ли страха перед смертью.

Эта амбивалентность касается и Ансельма. Он опасается Вероники, поскольку она хотела бы выйти замуж, чтобы стать надворной советницей. Однако действительно ли его пугают только узы брака, даже и сдобренные хорошим приданым? Не пугает ли его и перспектива того, что его хорошенькая надворная советница не будет совершенно недоступна для призывных взглядов «прохожих щеголей»?

Ансельм, пасуя перед Вероникой, проходит у Серпентины школу поэтического отречения. Серпентина и ее отец Линдгорст хотели бы сделать Ансельма герольдом бестелесной любви. Они выбрали именно его, поскольку этот юноша представляется им тем, кто «в трудное, скорбное время душевного очерствения» принадлежит к числу немногих обладающих способностью сбросить с себя «бремя обыденности» и встать на трудный путь поэзии. Его «по-детски поэтической душе» можно доверить дело спасения. Серпентина собирается сдержать свое обещание навсегда соединиться с Ансельмом в волшебном царстве Атлантиды, если Ансельм, в свою очередь, изъявит готовность отказаться от мира плотских наслаждений. Спасение, которое несет она как муза поэзии, есть возвышенное преображение боязни исполнения желаний робкого, пасующего, прежде всего перед женщинами, молодого человека.

Этот юноша, получивший от Гофмана имя католического святого, день которого в святцах приходится на 18 марта, день рождения Юлии Марк, этот Ансельм является, таким образом, воплощением мечты самого автора, но вместе с тем он предстает и в свете той «несокрушимой иронии», которой Гофман так гордился. Ансельм является и комическим персонажем, которого страх и страстное желание увели с пути истинного.

Перегринуса Тиса из *«Повелителя блох»* (1821), родственного по духу Ансельму, Гофман назвал «человеком, почти по-детски боящимся окружающего мира, а особенно женщин». Эта

характеристика подходит и к Ансельму. Однако в отличие от него Перегринус не погибает в мире чудесного, а женится на Рёзхен, дочери переплетчика Леммерхирта, и оставляет мифологическую Дортье умирать от любви. Ансельм же, напротив, отказывается от Вероники и погружается в «чудесное и странное» кабинета Линдгорста. Как возлюбленный поэтической музы Серпентины он становится самоотверженным поэтом. Однако поэзия, которую он представляет, по мнению Гофмана, не самая лучшая: она робко потупляет очи долу, углубляется в саму себя, чтобы забыть самоотречение, которому обязана своим существованием. Она вытесняет прочь «парность всего сущего». Она всецело привержена единственному мифу, а именно — бегству от мира телесного.

Гофман не может одобрить подобного рода поэзию, поэтому он иронически компенсирует отрешенность Ансельма, вводя в повествование фигуру рассказчика. Ансельм улизнул, и рассказчику приходится теперь выступать в роли своеобразного дублера, выполняющего рискованное задание, от которого уклонился Ансельм, — соединить фантазию и реальность.

Кто не берется за это (то ли по причине своей укорененности в реальности, то ли из-за погружения в фантазию), тот лишается способности к превращению, которая для Гофмана является воплощением жизненности.

Такие превращения происходят, естественно, не на проторенной «большой дороге жизни», где повелевают «разум» и «благоразумие» *(«Повелитель блох»),* следящие за тем, чтобы каждый «всегда оставался тем же», чтобы он в качестве «закоренелого филистера» продолжал катиться «по одной и той же колее» *(«Серапионовы братья»)*.

Стремление к постоянству в произведениях Гофмана олицетворяют те добропорядочные бюргеры, которые не любят, чтобы их «мистифицировали». Когда они общаются с себе подобными, могут возникать абсурдно-комические ситуации, вроде той, которую Гофман описывает в *«Серапионовых братьях»:* «Представьте себе двоих людей (я назову их Себастьяном и Птоломеем), которые в университете в К. с величайшим усердием изучают философию Канта и почти ежедневно с наслаждением предаются оживленным дискуссиям по тому или иному ее постулату. В самый разгар одного из таких философских споров, в тот самый момент, когда Себастьян наносил сильный, решающий удар, а Птоломей собирался с мыслями, чтобы достойно ответить ему, их прервали, и по воле случая им не довелось более встретиться в К. Судьба разбросала их в разные стороны. Прошло почти двадцать лет, и вот однажды Птоломей

видит на улице города Б. идущего впереди себя человека, в котором он тут же узнал своего друга Себастьяна. Он устремляется к нему, хлопает его по плечу и, когда Себастьян оборачивается, с ходу начинает: „Итак, ты утверждаешь, что…“ — и наносит удар, для которого замахнулся еще двадцать лет назад. Себастьян, в свою очередь, выкладывает доводы, заготовленные еще в К. Приятели дискутируют два, три часа подряд, прохаживаясь туда и обратно по улице. Разгорячившись, оба обещают обратиться к самому профессору как третейскому судье, совершенно позабыв, что они находятся в городе Б., а старина Иммануил уже много лет покоится в могиле. Потом они расстаются, чтобы больше уже никогда не встретиться».

Такие добропорядочные бюргеры воплощают невозможность превращений. Регистратор Геербранд, конректор (заместитель управляющего) Паульман и подобные им в лучшем случае делают карьеру — предел бюргерского «превращения». Властители бюргерской повседневности, они беспрестанно ведут борьбу против спонтанного и неконтролируемого действительного превращения.

Способность к превращению иссякает, когда один из аспектов жизни приобретает тотальный характер. Поэтому-то для Гофмана и интересны существа с двумя и более лицами. Линдгорст, будь он лишь волшебным Саламандром, не являясь одновременно и архивариусом, не смог бы на улицах Дрездена в вечерних сумерках расправлять полы своего сюртука и улетать, чтобы на следующий день в трактире развлекать застолье своими рассказами. Линдгорст, как и все подобные персонажи Гофмана, олицетворяет собой переменчивую середину между тоталитарными полюсами фантастической отрешенности и погружения в повседневное благоразумие. Только эта середина позволяет сохранить способность к превращениям, крайности же — ее гибель.

Что это так, Гофман наглядно показывает через мотив кристалла, который одновременно характеризует обе эти возможности. Ансельм приговорен к заточению в стеклянной бутылке за то, что он малодушно полагает, что его любовь к Веронике означает совершенное исполнение его грез. Когда он довольствуется тем, что могут предложить ему бюргеры из предместья и их дочери, ему становится тесно, точно в стеклянной бутылке; «стеклянная тюрьма» совершенно лишает его свободы движений и воздуха для дыхания. Правда, надо обладать желанием двигаться и дышать, чтобы вообще заметить это лишение свободы. Мотив кристалла служит здесь наглядным выражением запрета на превращение, господствующего в

бюргерской повседневности.

В рассказе *«Фалунские рудники»* (1818) возникает тот же мотив. Там Элис Фребом поддается внушению чудесного. Его тянет внутрь горы, он видит королеву горы; его манят превращения, каких никогда еще с ним не случалось. Невеста Улла не может удержать его. Прямо в день свадьбы он бежит из ее объятий. И на этот раз дело заканчивается «кристаллом». Элиса засыпало в горе, и спустя много лет его находят «кристаллизовавшегося» в растворе купороса. Мораль рассказа такова: погружение в чудесное, обрывающее все связи с реальностью, тоже ведет в «стеклянную тюрьму». Поэтому злое пророчество торговки яблоками: «Попадешь под стекло!» — из начала рассказа *«Золотой горшок»* следует относить не только к эпизоду со стеклянными бутылками, но и к концу рассказа. Разве Ансельма, мысленно совершенно перенесшегося в Атлантиду, постигает не та же судьба, что и Элиса Фребома? Разве Атлантида — не та же «стеклянная тюрьма», в которой оказывается запертым Ансельм, совершенно отрешенный от «прозаической» действительности? Для превращений нет более места в царстве эскапизма, отгороженного от реальности. Не бывает превращений в однородной среде, они возможны лишь там, где фиксируемые притязания реальности постоянно порождают желание избежать их.

Тяга к превращениям, столь отчетливо проступающая в произведениях Гофмана, имеет собственную социальную историю. Цивилизационный процесс Запада многообразно смоделировал аффекты людей. Он монополизировал публичную власть в сфере государственной деятельности, зато создал «умиротворенные» области общественной жизни, в которых власть хотя и не исчезает, однако приглушается, приобретает более утонченные, непрямые и правильные формы. Система общественных связей становится более сложной. Цепочки действий, в которые включен каждый человек, удлиняются и делаются более необозримыми. Становящийся более многочисленным род человеческий приучает каждого отдельного своего члена «владеть собой», соблюдая установленный порядок. Власть, скрытая за кулисами повседневности, продолжает свое дело моделирования типов поведения. «Флюид» человеческой природы прежних столетий укрепляется, колеблющиеся между крайними полюсами аффекты «цивилизуются», приглушаются до некоторого среднего состояния.

Это развитие начинается в раннее Новое время, но на рубеже XVIII и XIX веков столь стремительно ускоряется, что уже воспринимается как проблема. «Умиротворенное» и

функционирующее по принципу разделения труда гражданское общество нуждается в людях, которые сформировали устойчивую и потому предсказуемую идентичность, которые могут «владеть собой» и к которым не обязательно должно применяться внешнее принуждение, поскольку они и сами могут заставлять себя. Кто сам себя держит в узде, тот нуждается во внешней безопасности. Однако она может быть обеспечена лишь при условии, что общественная жизнь протекает по образцу ролевой игры. Ролевая игра гражданского мира должна разделять в человеке внутренний и внешний мир и регулировать условия, при которых внутренний мир может переходить во внешний. Зачастую это невозможно, поскольку в противном случае упорядоченное и сложное сосуществование людей будет нарушено, а длинные цепочки действий, в которые включен отдельный человек, окажутся разорванными.

Игра на сцене гражданской жизни может быть видимостью, принимая во внимание замкнутость и бездонность внутреннего мира. Однако, как писал Кант, она является необходимой видимостью. В противном случае невозможно сосуществование. Кроме того, по мнению Канта, сохраняется надежда, что видимость внешнего в конечном счете распространится и на внутреннее, сделав человека тем, кем он должен казаться в гражданском мире. Только в этом случае действительно была бы устранена угроза прорыва наружу внутренней сущности, что и приводит к превращениям. До того момента следует делать так, «как будто».

Однако в таком случае гражданский мир должен стать миром подозрения. Известный мир хотя и установился, однако ему нельзя доверять, следует быть начеку. Пользуясь безопасностью, тем не менее испытывают страх перед хаосом, который, как полагают, может прорваться, возникнуть из общественных различий и скрытых миров собственной психики. Новое столетие старик Кант напутствовал предостережением: «…Поскольку же глупость, несущая на себе налет злобы… отчетливо просматривается на моральной физиономии рода человеческого, то из одного только утаивания немалой части мыслей, которое считает необходимым каждый умный человек, достаточно отчетливо явствует: надо, чтобы любой из людей почитал за благо быть начеку и не позволял разглядеть *всего* себя таким, каков он есть».

Нетрудно понять, что цивилизация, раздирающая человека на внутреннее и внешнее, закрепляющая при этом за внешним определенную роль и конституирующая внутреннее как скрытый психический мир, как мир предубеждения, — что эта

цивилизация должна порождать совершенно особую тягу к превращениям. Действительно, пока социальный запрет на превращения исполняется лишь с оговоркой, что внутреннее содержит в себе и нечто такое, чего лучше «не показывать полностью», до тех пор существует нечто потустороннее по отношению к идентичности, враждебной к превращениям, что сохраняется в резерве, но в надлежащий момент может материализоваться. Культура заботится о таких моментах. В «ограниченных взрывах» сдерживаемая тяга к превращениям может сорвать социальную маску. Это происходит в поэзии, в искусстве вообще, во время праздников, в состоянии упоения.

Напряжение между запретом на превращение и тягой к превращениям нарастает еще и потому, что меняющееся пространство социальных переживаний, в котором действует запрет на превращения, одновременно создает новые стимулы к превращениям. Возникают крупные города, а вместе с ними — современный феномен анонимности. Затерявшись в массе, порой можно позволить себе выйти из своей социальной идентичности. В рассказе Гофмана *«Мадемуазель де Скюдери»* (1818) художественно переработан этот опыт.

В большом городе Париже ходит неузнанным убийца. О нем известно лишь то, что он ничем не отличается от добропорядочных граждан и под прикрытием анонимности ведет свое страшное двойное существование. Общественное спокойствие оказалось под угрозой, везде царит подозрение: поскольку каждый является не только тем, кем он представляется в своей социальной роли, любой может неожиданно превратиться в убийцу: «Подобно незримому коварному призраку, смерть прокрадывалась даже в самый тесный круг, основанный на родстве, любви, дружбе… Самое страшное недоверие разрушало священнейшие узы. Муж трепетал перед женой, отец — перед сыном, сестра — перед братом… и там, где раньше царили веселье и шутка, люди испуганно искали взглядом скрытого под личиной убийцу».

Дальнейшие стимулы к превращениям исходят от расширяющего свои пределы мира политики. Политика, как теперь полагают, направляет историю, движет ее вперед. Под этим углом зрения вдруг оказывается, что социальная реальность более не является чем-то само собой сформировавшимся, что она — нечто сотворенное. А если она сотворена, то ее можно творить и по-другому. Где свершается великий исторический акт превращения, там трудно смириться с запретом на превращение в малом, то есть в отношении собственной идентичности.

В пронизанном иронией рассказе *«Путаницы»* (1821) Гофман

скорее пародирует, чем описывает это замешенное на политических амбициях стремление к превращениям. Теодор, живущий в Берлине худосочный и слабосильный, но склонный к мечтательности юноша, воображает себя призванным к чему-то более высокому. Он хотел бы превратиться в борца за свободу Греции. Он облачается в народный греческий костюм, какое-то время красуется в нем перед изумленными завсегдатаями берлинских салонов, а затем отправляется в путь. Разумеется, до Греции он так и не добирается: на ближайшей же почтовой станции его путешествие заканчивается.

Счастье, полагает Гофман, возможно лишь там, где сломлено всевластие какой-либо одной инстанции, какого-либо одного стиля жизни, некой мнимой идентичности.

К Гофману вполне применимо определение различий между «мономифией» и «полимифией», которое предлагает Одо Марквард[47]: «Следует желать, чтобы было как можно больше мифов, как можно больше типов истории — от этого все зависит; тому, кто имеет лишь один миф, единственный тип истории, тому плохо. Из этого следует: благотворна полимифия и вредна мономифия. Кто полимифическим образом участвует — через жизнь и рассказы — во многих типах истории, тот через какой-либо один тип истории обретает свободу от других ее типов, и наоборот… кто вынужден мономифическим образом участвовать — через жизнь и рассказы — лишь в одном единственном типе истории, тот не имеет этой свободы: он оказывается — благодаря мономифической вовлеченности — в безраздельной власти данного типа истории. Из-за этого принуждения к безраздельной идентичности с единственным типом истории он впадает в нарративную атропию и оказывается в состоянии, которое можно назвать несвободой идентичности вследствие недостатка неидентичности».

У Гофмана в мономифическом плену оказываются персонажи, которые или полностью растворились в бюргерской повседневности, или же оказались совершенно вне ее. Мономифически вовлечен в историю регистратор Геербранд, участвующий в ней лишь своей служебной карьерой и даже во сне не перестающий искать утерянные дела; точно так же и Ансельм всецело поглощен миром Атлантиды. Не в последнюю очередь по этой причине единственным положительным героем в *«Золотом горшке»* оказывается сам рассказчик, принимающий участие во многих мирах, во многих историях, ведущий сложную игру смены перспектив, расторгающий единство пространства, времени и действия, сам себя делающий повествователем, так перемешивающий эмпирическую реальность и воображение, что в

конце концов исчезает какая бы то ни было однозначность.

Гофман играет также с системами знания и мифологии. Прежде чем взяться за написание *«Золотого горшка»,* он прочитал *«Мировую душу»* Шеллинга и Шубертовы *«Представления о темной стороне естественных наук»,* понадергав из них сведений для мифологических рассказов Линдгорста и Серпентины. Они дают возможность иронии Гофмана играть также и с мифическими элементами. Архивариус Линдгорст у него носит траур, поскольку его мифический предок, юноша Фосфор, умер «лишь» 385 лет тому назад, а о своем брате Линдгорст рассказывает, что во время ссоры он превратился в дракона и в этом качестве охраняет в Тунисе мифический карбункул, время от времени «на четверть часа» наведываясь в Дрезден, чтобы сообщить новости «от истоков Нила».

Нет, мифология у Гофмана — не метафизика, а цирковое искусство, не важная многозначительность, а субъективная игра значениями, полимифизм, в конечном счете верящий лишь в то, что можно верить во многое. Политически этот полимифизм означает, что Гофман выступает как против мономифизма подавления, овладевающего всем человеком без остатка, так и против мономифизма одержимости политикой, будто бы способной создать нового человека.

Гофман был за разделение властей. Это он доказал на деле, когда, например, противился политическому вмешательству в судебный процесс, начатый против «отца гимнастического движения» Яна. Однако разделение властей — нечто большее, чем просто политико-институциональный регулирующий механизм. Разделение властей представляет собой ядро полимифизма. Когда власть разделена среди множества богов, у человека возрастают шансы на самоутверждение и обретение автономии; боги, вынужденные делить друг с другом власть, вступают в соперничество и тем самым нейтрализуют друг друга. Если же над тобой один-единственный бог — ты пропал. Как дело обстоит с богом и богами, так же с истиной и мифами. При наличии множества мифов каждый отдельно взятый миф утрачивает свою исключительную истинность, что создает возможность для хитрого лавирования между фронтами. Разделение властей — гибель для всего абсолютного. Множественность релятивирующих друг друга требований и соблазнов всегда служила для Гофмана средой, в которой ему жилось наиболее комфортно.

Когда такие мощные чувства, как любовь, сексуальное влечение, страх и тому подобное, охватывают с неодолимостью

природной стихии, бывает чрезвычайно трудно затевать релятивистскую игру. Вся легкость тогда улетучивается, мы мономифически связаны. Поскольку это так, Гофман, не желавший отказаться от этой игры, еще за тридцать лет до Бодлера стал апологетом искусственного рая. Специально создавая для себя — например, с помощью вина — состояние счастья, можно добиться того, что посещающие тебя откровения становятся потрясающими, но все же они остаются силами, которым позволяют действовать лишь некоторое время. Пока тяга к искусственности не приобретет неодолимый, точно природная стихия, характер болезненной привязанности, остается возможность для отступления, что не всегда бывает справедливо в отношении психических «природных» стихий. Должна оставаться возможность отойти от своих фантазий, какую бы радость они ни даровали. Именно это важно для Гофмана, поэтому опьянение для него — не суррогат, а оправданная форма счастья, которым можно жить.

Удивительно, что при всей глубокомысленности философского анализа, которому подвергали *«Золотой горшок»,* очень редко подмечали, что в этой сказке блаженство алкогольного опьянения показано не в качестве второстепенного, а в качестве центрального сюжета. Линдгорст, как известно, одновременно является и Саламандром. Со времен Парацельса[48] саламандра считается духом одного из элементов природы — огня. Однако уже во времена Гофмана этот дух ассоциировался скорее с огненным вином. Гофман усиливает эту ассоциацию, делая миску для пунша временным местом пребывания Линдгорста и вкладывая в его уста слова: «Я еще сидел в миске, когда регистратор Геербранд схватил ее, чтобы бросить к потолку, и я должен был поскорее ретироваться в трубку конректора».

Из миски для пунша — в курительную трубку; оба дурманящих средства являются средой обитания архивариуса, причем последнее хотя и менее сильно, однако достаточно эффективно, чтобы позволить Ансельму, курящему под кустом бузины трубку, увидеть зеленых змеек. Впрочем, желание Ансельма перенестись на крыльях мечты в Атлантиду столь велико, а сам он наделен столь буйной фантазией, что он добирается туда, не замочив ног. Занятия писательством под воздействием винных паров, очевидно, развили в нем достаточную для этого силу тяги. Он — поэт, обладающий способностью одурманивать себя, так сказать, эндогенно. Прежде всего это делает его сказочным персонажем в «сказке из новых времен». Гофман не хотел бы отказываться от вина, от аракового

пунша как средства для чудесного превращения. В совершенно земных условиях Дрездена поздней осени 1813 года нужны были известные вспомогательные средства, чтобы взмахнуть крыльями.

И вот, когда Ансельма и след простыл, рассказчик сидит печальный и вялый. Ему никак не удается в своем писании угнаться за юношей. Рассказчик протрезвел, ему нужно сделать глоток. Однако Линдгорст, он же Саламандр, не оставляет его в этой беде. Он появляется, «держа в руке прекрасный золотой бокал, из которого высоко поднималось голубое потрескивающее пламя. „Вот вам, — сказал он, — любимый напиток вашего друга, капельмейстера Иоганнеса Крейслера. Это — зажженный арак… Отведайте немного“». Рассказчика не надо просить об этом дважды, и описание чудесного мира Атлантиды опять пошло. Тем же, кто так ничего и не заметил, рассказчик, лукаво подмигнув, объясняет: «Видением, благодаря которому я узрел студента Ансельма живым в его имении в Атлантиде, я обязан чарам Саламандра!» Так благодаря искуснику Саламандру удается узреть рай. Он совсем рядом.

Глава девятнадцатая
СУДЬБЫ БЕЗДНЫ

15 февраля 1814 года Гофман закончил *«Золотой горшок».* Написанию этого рассказа он посвящал свои лучшие часы, отдавая остальное время другой работе: рецензиям для *«Всеобщей музыкальной газеты», «Видению»,* а также *«Автоматам»,* рассказу, которым он дебютировал в *«Газете для элегантного мира»* и который позднее был включен в сборник *«Серапионовы братья».*

С середины декабря 1813 года он опять живет в Лейпциге, где с оперной труппой Секонды дает представления. После драматических месяцев — с 25 апреля по 20 мая 1813 года в Дрездене, с 23 мая по 24 июня в Лейпциге, с 25 июня по 9 декабря опять в Дрездене — теперь наступает относительный внешний покой. Наполеоновские войска покинули Саксонию. Коалиция перенесла войну на территорию Франции. Близится крушение всей наполеоновской системы. Однако с ослаблением внешнего напряжения, которое оказывало благотворное влияние на творческую продуктивность Гофмана, усиливается напряжение внутреннее. В своем дневнике он сетует на одиночество, на «жизнь анахорета». Канун Нового года он провел «без настоящего воодушевления». Общество ему составил Адольф Вагнер, в последние месяцы жизни в Лейпциге являвшийся единственным его другом. Адольф Вагнер влачил довольно жалкое существование, перебиваясь переводами, сочинительством и частными уроками. Он приходился дядей Рихарду Вагнеру, родившемуся летом 1813 года.

Гофман уже недоволен своей деятельностью в качестве капельмейстера у Секонды. Первое время он испытывал даже чувство удовлетворения от того, что певцы и музыканты воспринимают его с уважением. Наконец-то, после унижений, пережитых в Бамберге, он ощутил признание себя в качестве капельмейстера. Еще в июле 1813 года он чувствовал себя «как рыба в воде, в своей стихии» (письмо Шпейеру от 13 июля 1813). После первого удачного оперного представления он записал в дневнике: «Я все больше свыкаюсь со своей новой службой — она уже кажется мне легкой» (13 июня 1813). Это была радость, рожденная ощущением, что он справляется со своей задачей — и не более того. Рутина повседневной работы приглушила это ощущение успеха. Три раза в неделю спектакль, четыре раза — репетиция. Для новых постановок было очень мало времени, поскольку программа менялась почти еженедельно. На

формирование репертуара Гофман влиял мало. Обычно давали проверенные временем, популярные вещи. Гофман лишь обслуживал процесс, не имея возможности расставлять собственные акценты. 11 января 1814 года он записал в дневнике: «Ежедневные спектакли меня очень тяготят — проистекающее отсюда скверное настроение мешает моей высокой цели: вот уже восемь дней сплю беспокойно, измучен пророческими снами, предвещающими ужасное несчастье».

И 25 февраля 1814 года это несчастье произошло. Во время одного из безрадостных представлений в холодном, продуваемом сквозняками помещении театра Гофман, желая поскорее закончить спектакль, пропустил одну арию. По окончании Секонда устроил в присутствии всех певцов и музыкантов разнос своему капельмейстеру, обвинив его в некомпетентности. Они по-настоящему поссорились. На следующий день Гофман получил известие о своем увольнении, и в его дневнике появилась очередная запись. «Сегодня Секонда отказал мне от места — ошеломлен. Я должен был вечером присутствовать на репетиции с неописуемым чувством — вся моя карьера меняется вновь!! Мужество покинуло меня».

Гофман опять потерпел фиаско в качестве капельмейстера, и, следует заметить, причиной тому послужили не одни только внешние обстоятельства. Дрезден и Лейпциг в культурном отношении были отнюдь не провинцией вроде Бамберга. Здесь имелась хорошая публика, общество испытывало интерес к музыке. Спустя несколько лет Карл Мария фон Вебер начнет в Дрездене свой стремительный взлет[49], а еще позже здесь взойдет звезда Рихарда Вагнера. Дрезден и Лейпциг давали музыканту-практику Гофману реальный шанс сделать себе имя, однако он не воспользовался им. Слишком мало он сделал того, что зависело от него лично. Неужели он столь безоговорочно признал справедливость упрека в дилетантизме, что довольствовался простым исполнением обязанностей капельмейстера, даже не пытаясь продемонстрировать собственный творческий подход?

Гофман заболел, его мучил сильный ревматизм. Ситуация усугублялась серьезными денежными затруднениями. Секонда должен был заплатить ему гонорар еще за несколько недель, но что будет дальше? В Кёнигсберге все еще лежало несколько сотен рейхсталеров из наследства, оставленного умершим в 1811 году дядей Отто. На эти деньги Гофману предстояло жить в ближайшие месяцы. Он рисовал антинаполеоновские карикатуры, которые также приносили какие-то деньги. Он просил Рохлица найти ему учениц для уроков пения. Вся эта ситуация потому

особенно угнетала его, что напоминала его бедственное положение в Бамберге. Неужели он за это время ничуть не продвинулся, неужели опять все начинать сначала? Была хрупкая надежда: может быть, удастся осуществить то, о чем он в апреле 1813 года говорил с Гиппелем, — восстановиться на государственной службе, по возможности в Берлине, и тогда, опираясь на успех оперы *«Ундина»,* пробиться на престижное место капельмейстера или музыкального директора в Национальном театре. Своими планами он поделился с Рохлицем и Кунцем, и у него даже сложилось впечатление, что успех обеспечен. В действительности же были одни только грезы в очередной раз потерпевшего фиаско и совершенно растерянного капельмейстера. Лишь летом 1814 года, во время встречи с Гиппелем, проездом остановившимся в Лейпциге, были предприняты первые серьезные шаги для реализации этих планов.

Гофману уже исполнилось 38 лет, и у него снова такое чувство, будто он все начинает сначала. Лишь в качестве музыкального критика он к тому времени приобрел некоторую известность. Два первых тома *«Фантазий в манере Калло»* еще находились в печати. Была полная неясность относительно того, как примет их читающая публика. Предисловие Жана Поля, на котором настоял Кунц, его злило. Особенно больно задело его следующее замечание Жана Поля. «Капельмейстера Крейслера так сильно выводит из себя, может быть, не столько оскорбление искусства, сколько оскорбление самого художника, которого зовут в знатные дома столицы в качестве преподавателя азов музыки». Именно потому, что это замечание оказалось справедливым в отношении теперешнего его положения, оно было крайне неприятно Гофману. Он заранее запретил Кунцу перепечатывать это предисловие в случае переиздания книги.

В эти недели Гофман роптал на свою судьбу. Ему казалось, что некая тайная логика, некая скрытая сила не дает ему добиться успеха в жизни и творчестве. Его мысли снова и снова возвращаются к происхождению, к родительскому дому, на который он в таких ситуациях охотно перекладывает вину за неудачи и за чувство неудовлетворенности. Однажды он дискутировал с Рохлицем о реплике Ифигении: «Благо тому, кто охотно вспоминает о своих предках». Эти слова, сообщает Рохлиц, так сильно задели Гофмана, что он стремительно выбежал из комнаты.

Предаваясь горестным размышлениям о собственной судьбе, он не мог не вспомнить о Юлии Марк и своей несчастной любви, пережитой в Бамберге. Теперь, когда вокруг него воцарилась тишина и когда он находился в том же состоянии, как и тогда в

Бамберге, к нему вернулись старые видения счастья и несчастья. Когда его несчастная любовь находилась на самом пике, Гофман 9 февраля 1812 года посетил находившийся в Бамберге монастырь капуцинов, где на него произвела неизгладимое впечатление волшебная атмосфера самоотречения, умиротворения и желания принять смерть. Должно быть, эта сцена стояла у него перед глазами, когда он 4 марта 1814 года, спустя несколько дней после увольнения из труппы Секонды, пришел к идее *«Эликсиров сатаны»*. Как и тогда, он опять делает «наблюдения над самим собой — которому грозит гибель» (запись в дневнике от 5 февраля 1812). Как и тогда, так и теперь, вместе с фиаско в профессиональной деятельности его посещает страх сойти с ума. Тогда (6 января 1811) он записал в дневнике: «Почему и во сне, и наяву я так часто думаю о безумии? — Я полагаю, что духовное очищение может действовать как кровопускание». Теперь, когда к нему вернулось это настроение, он действительно прибегает к средству «духовного опорожнения».

6 марта 1814 года Гофман приступает к написанию *«Эликсиров»*. Ему понадобилось менее четырех недель (если вычесть время, потраченное им на другие дела), чтобы закончить первый том романа. Он был написан почти на одном дыхании. Позднее Гофман будет говорить об «особом настроении», в котором он писал роман и которое не давало ему возможности понять, стоит книга чего-нибудь или же нет. Когда он летом 1815 года, уже находясь в Берлине, примется за написание второй части романа, поначалу ему будет очень трудно войти в то «особое настроение» и писать с прежним вдохновением.

Основную идею романа (который, как он надеялся, в финансовом отношении станет для него «эликсиром жизни») он объяснил в письме Кунцу от 24 марта 1814 года: «В нем я замахиваюсь на то, чтобы наглядно показать на примере причудливой, удивительной жизни человека, над которым силы небесные и демонические властвовали еще с рождения, все таинственные связи человеческого духа с высшими началами, сокрытыми повсюду в природе и способными блеснуть лишь иногда». Иначе говоря, он собирался представить таинственную власть судьбы.

Эта власть судьбы на сей раз не наделяется чертами магнетизера или Наполеона — она заключается в собственном теле, в «кипучей крови». Сексуальность является судьбой — вот о чем повествует роман, вырастающий из размышлений Гофмана над логикой собственной судьбы и из вновь нахлынувших воспоминаний о несчастной любви к Юлии Марк. Хотя роман и выливается в тезис: «Есть нечто, что выше земного вожделения…

это — когда в солнечный полдень возлюбленная, чуждая мысли о греховной страсти, точно небесным лучом… зажигает в твоей груди высокие чувства», в действительности речь в нем идет не о чем ином, как об убийственных последствиях заповеди воздержания. В *«Золотом горшке»* Гофман отпускает Ансельма, страшащегося всего телесного, в сублимированный мир воображаемой Атлантиды. В *«Эликсирах сатаны»* он изображает темную сторону того же самого процесса, изнутри рассматривает патогенную динамику неудачной сублимации.

Рассказывается история жизни монаха Медарда. При этом Гофман, дабы привлечь внимание публики, заимствует некоторые сюжетные элементы из популярного в то время романа ужасов *«Монах» («Ambrosio or the Monk»)* Мэтью Грегори Льюиса.

Медард, с младых лет предназначенный для монастырской жизни, становится знаменитым проповедником. В исповедальне он влюбляется; монастырь для него теперь слишком тесен, и он покидает его, отправляясь на поиски любимой, встречает двойника, меняется с ним ролями, совершает несколько убийств, едва не убив и свою возлюбленную. Бежит, попадает в сумасшедший дом, испытывает сомнения, совершал ли он вообще эти ужасные преступления, становится жертвой интриг, попадает в застенки Ватикана, возвращается в родной монастырь с намерением покаяться, становится свидетелем того, как его двойник убивает возлюбленную, отрекается от мира и жизни, но находит еще силы рассказать свою ужасную историю, совершая тем самым свое последнее покаяние.

Над Медардом и Аурелией, его возлюбленной, которая в действительности является его сводной сестрой, тяготеет проклятие, виновником которого послужил их предок, художник Франческо. Что же натворил он? Сексуальное влечение ввело его во грех: святую Розалию, покровительницу воздержания, он изобразил на картине в виде сладострастной Венеры. Он, таким образом, в известной мере нарушил заповедь сублимации. Недолог путь от чувственного искусства к чувственно-распущенной жизни: Венера, изображенная на картине, становится женщиной во плоти. Как позднее выясняется, она — воплощенная дьяволица. В детях, родившихся от этой связи, и их потомках зло находит свое продолжение. Следствием этого становится запутанная история, вобравшая в себя убийство, нарушение супружеской верности, инцест и подмену ребенка. Медард и Аурелия, сами того не ведая, оказываются вовлеченными в эту историю.

Гофман явно переборщил. Нет нужды распутывать всю эту паутину, довольно и следующего: хотя Медард и родился в

законном браке, вследствие чего он в конце концов находит в себе силы «исправиться», однако его отец Франц имеет на своей совести убийство, подмену ребенка и два случая нарушения супружеской верности — ничего удивительного, ведь и сам он является плодом инцеста. Его дед изнасиловал свою сестру, а прадед соблазнил жену своего приемного отца. По правде говоря, этому развратнику трудно адресовать какой-либо упрек, поскольку он был отпрыском той самой воплощенной дьяволицы, вышеупомянутой Венеры, которую прародитель сего проклятого рода выбрал себе в жены. Аурелия через ряд своих предков также восходит к той самой дьявольской прародительнице. Уделом как Аурелии, так и Медарда является то «святотатственное влечение», которым Венера наделила их с колыбели. Сексуальность стала для них проклятием. У истоков этого зла стояла проявленная по собственной вине уступчивость: пращур Франческо свернул с пути художественно-религиозного благочестия и сублимации и позволил проклятому вожделению взять над собою власть. Стоит лишь один раз уступить голосу сексуальности, и рок станет неотвратимым, переходя из поколения в поколение. Идея изначально *разрушительной* и потому предосудительной сексуальности определяет расхожие, заимствованные из готической романтики и вращающиеся вокруг мотива инцеста черты романа. Эта идея разрушительной сексуальности традиционна, стара, так же как и совокупность форм, в которых она находит свое выражение.

Однако волнующе новым в романе Гофмана является то, что в этой традиционной истории одновременно рассказывается и иного рода история. На примере истории жизни Медарда Гофман показывает нам, *как должна быть разрушена сексуальность, прежде чем она сможет стать разрушительной.* Вполне современное представление. Гофман делает еще один, решающий, беспримерный для своего времени шаг: он истолковывает *разрушительную* сексуальность как результат *разрушенной* сексуальности. Сексуальность — природная сила, которой не дают проявиться, и потому она взрывообразно прорывается наружу. Гофман рассказывает, как она доводит Медарда до раздвоения личности. До Гофмана еще никогда не показывали процесс развития шизофрении столь проникновенно, понятно, изнутри самого этого процесса.

А ведь именно мир романтиков населен пестрой толпой безумцев. В беседах *«Серапионовых братьев»* Гофман вкладывает в уста своего Теодора даже насмешливые слова о «безумной тяге к безумию». Безумие, по мнению Теодора, позволяет заглянуть в «самые жуткие глубины» человеческой «природы», однако

сладострастная романтизация не позволяет с пониманием подойти ко всей серьезности и всей мучительности умопомешательства. Гофман знал, о чем говорил, ибо и самого его мучил страх безумия. Еще задолго до написания *«Эликсиров сатаны»* он сделал пометку в своем дневнике: «Приступ страха смерти: двойник» (6 января 1804).

«Безумная тяга к безумию», от которой Гофман предостерегал своих современников (да и не одних их), чаще всего оставляет без внимания неизбежные в этом случае страдания, делая безумных людей носителями уже установленных значений. Для Шоппе из романа Жана Поля *«Титан»* безумие служит убежищем, спасением от «мирской мерзости» (именно так истолковывали в то время и жизнь Гёльдерлина в башне над Неккаром). Или же безумец является контуром некоего философского чертежа, как, например, в *«Истории господина Вильяма Ловелля»* Тика, или боговдохновенным пророком, как у Новалиса Генрих фон Офтердинген, который в состоянии «добровольного безумия» разгадал «смысл мироздания». В состоянии безумия проявляется и господствующий разум, искаженный для большей наглядности. Так в *«Ночных стражах»* Бонавентуры, так же и у Ваккенродера. Наконец, бывает безумие как стадия исчезновения прекрасной души, которая погублена. Арфист в *«Вильгельме Мейстере»* Гёте и чудак Виктор в *«Предчувствии и действительности»* Эйхендорфа представляют этот тип.

Все эти персонажи принадлежат к миру «нерискованного» безумия. При этом речь идет о демонстрационных фигурах литературной игры. Интерес — исключительно литературно-философский, без видимого приближения к самому безумию. Иначе у Гофмана. Без рационалистического отрицания и вопреки романтической мистификации, к которой и сам он порой прибегает, он ищет понимающее приближение к безумию, такое приближение, которое в конечном счете раскрывает понятие болезни — раскрывает посредством того, что позицию отстраняющего объяснения включает в понимание.

В расхожей драме наследственного рока трагедия Медарда начинается с вины предка. Однако с точки зрения психологического реализма трагедия, рисуемая Гофманом, начинается с того, что Медард предназначается для безбрачия, то есть для борьбы с плотскими желаниями, еще прежде, чем он их как следует осознал. По этой причине уже первые признаки пробуждающейся сексуальности действуют на юного Медарда угрожающе. Они подрывают то, что он считает своим предназначением, своим подлинным «я»: «Однажды утром, придя к концертмейстеру на урок, я нечаянно застал его сестру в легком

утреннем наряде с почти совершенно обнаженной грудью… Неведомое прежде чувство стремительно всколыхнулось во мне… Моя грудь была судорожно стеснена… внутри меня неумолимо нарастал страх».

Он ощутил страх, поскольку прежнее представление о самом себе, дававшее ему уверенность, оказалось под угрозой, и поскольку он неожиданно открыл для себя прежде неведомый ему слой своей личности, которую, как ему казалось, он знал: он ощутил «незнакомое чудесное желание, которое, вероятно, было греховным». Он воспринимает плотские желания как нечто враждебное и переносит это чувство на женщину, вызвавшую эти желания: «Охваченный безумным отчаянием, я бросился на пол… я заклинал — я проклинал и девушку, и себя самого». Он хочет убить желание внутри себя, и тут же возникают фантазии об убийстве девушки Сначала он довольствуется символическим уничтожением: он намеревается вычеркнуть сестру концертмейстера из своей жизни, а себя окончательно и бесповоротно замуровать в монастыре, бежав тем самым от вожделения, решительно оградив себя от него. Природные влечения становятся принадлежностью чужого «я», они теперь — автоматизмы, более не поддающиеся интеграции. То, что Медард считает своим истинным «я», он запирает в монастыре, а ложное «я» начинает жить своей жизнью, которая в конце концов не останавливается перед стенами монастыря. За два приема ложное «я» вторгается в отчаянно сопротивляющееся истинное «я»: сначала инфильтрация, а затем овладение.

Поначалу оно незаметно вмешивается в деятельность истинного «я» и придает ему двусмысленность, а затем, совершая своего рода «имплозию», лишает его способности к сопротивлению и полностью замещает его. Гофман наглядно изображает этот захват, совершаемый двойником. Инфильтрация также отмечена ярким сигналом — эликсиром сатаны, который постепенно отравляет Медарда.

После того как ложное «я» совершает захват, происходит смена ролей: теперь истинное «я» в качестве нечистой совести и мании самосозерцания вкрадывается в действия ложного «я». Процесс расщепления протекает в обратном порядке: истинное «я» возвращает себе доминирующее положение, тогда как ложному «я» едва хватает сил для оказания сопротивления.

Однако это двойное движение — от «истинного» к «ложному» и от него обратно к «истинному» — изображено не как процесс исцеления, поскольку это движение имеет своим следствием необратимое опустошение, это — движение, оставляющее после себя выжженную землю. В конце у Медарда не остается ничего,

кроме своего прошлого. Его теперешнее «я» совершенно утратило жизненную субстанцию. В опустошенном «я» сохраняется лишь остаток прежнего «я», которое может только заклинать тени прошлого. Это — рассказчик, который утратил свою реальность и потому рассказывает.

Медард, ограждающий себя от плотских страстей, становится страстным проповедником (вероятно, Гофман имел при этом в виду Захарию Вернера, применявшего свои эротические таланты при чтении проповедей, которыми он в 1814 году в Вене увлекал прежде всего дам). Проповедь становится заменой действия. Раз ему пришлось отказаться от того, чтобы прикасаться к женщине, он предается утонченному наслаждению, словом трогая их сердца. Его приводят в восторг «непроизвольно срывающиеся с губ возгласы благоговейного блаженства». И религиозное благоговение, и покаяние приобретают при этом нечто двусмысленное: алтарный образ святой Розалии пробуждает в нем плотское желание, покаяния доводят его до сладострастного мазохизма, а в исповедальне он в конце концов влюбляется в Аурелию.

С двойником Медард встречается, покинув монастырь. Викторин, сводный брат, в романе выступает в двух ипостасях: он не кто иной, как Медард, и вместе с тем — его второе «я». «Однако когда я задумывался, — говорит Медард, — мне казалось, будто из глубин моего внутреннего мира выходят сокровенные мысли и окукливаются в некое телесное существо, которое, к великому ужасу, было моим „я“». Викторин проваливается в бездну, и на его место заступает Медард. Поскольку же Викторин в роли Медарда собирался проникнуть в дом барона фон Ф., Медарду, если он хочет продолжить игру Викторина, надо «играть» в двойном качестве. Посредством Викторина он делает собственную «реальность» игрой воображения. Роли меняются: истинное «я» становится маской, а элиминированный дух Викторина, жизнь, повинующаяся природным инстинктам, ставшая в результате элиминирования враждебным началом, занимает центральное место. Однако истинное «я» теперь — не просто маска, оно совершенно обессилело и отошло на позицию наблюдателя. «Прежний» Медард смотрит на «нового», не чувствуя ответственности за его ужасные деяния. Медарду, когда он на мгновение возвращается в свое прежнее «я», кажется, что преступления совершает кто-то другой, а именно его двойник. Однако тем самым он впадает в глубокое заблуждение: он принимает свое второе «я» за кого-то другого, нежели он сам. Медард, проецируя свои преступления на двойника, не сознает раздвоения личности: он погружается в

бездну фрагментированного «я», которому другие фрагменты «я» представляются иными лицами. Сколь ни парадоксально это звучит, но Медард приближается к самому себе, лишь сознавая раздвоение собственной личности. Это приближение, эти мгновения встречи с самим собой ужасны, и судьба души находится на острие ножа: пусть личность совершенно разбита, однако она может собираться в результате осознанного переживания противоречия.

Гофман описывает такой момент встречи с самим собой: Медард по обвинению в убийстве сидит в тюрьме. Под полом кто-то стучит, кричит, царапается. Кто-то хочет пробраться к нему. Медарду страшно, но он все же начинает вытаскивать камни из пола. «Находившийся внизу упорно пробивался вверх… и тут внезапно из глубины до пояса высунулся обнаженный мужчина и, точно привидение, уставился на меня с безумной усмешкой, с ужасным смехом. Яркий свет лампы упал на его лицо — я узнал самого себя и лишился чувств». Фрагментированные части «я» стремятся, таким образом, друг к другу, однако с враждебностью, страхом и ужасом. «Верхний» Медард вновь отгораживается от «нижнего» в монашеском фрагменте «я», который кажется ему его истинным «я». Он бежит от сексуальности и занимает оборонительную позицию, которая сама становится разрушительной. Порочный круг. В уже почти что «очистившемся» Медарде вновь пробуждаются «духи ада», когда он слишком близко подходит к Аурелии. Тут же в нем зарождается желание убить ее, однако он не доходит до этого, он бежит и в «мрачных лесах» совершенно теряет сознание, которое вновь обретает лишь в Италии благодаря более теплому климату. Изображая это пробуждение, Гофман развивает целую феноменологию многогранного познания «я»: «Нежное тепло разлилось внутри меня. Затем я почувствовал, как оно удивительным образом действует и пощипывает во всех жилах; это чувство переросло в мысль, однако мое „я“ было расколото на сотню частей. Каждая частица в своем движении по-своему осознавала жизнь, и напрасно голова посылала команды членам, которые, подобно неверным вассалам, не хотели собираться под ее властью. Мысли отдельных частей, точно светящиеся точки, начинали все быстрее и быстрее вращаться сами по себе, образуя огненный круг, который уменьшался по мере нарастания быстроты вращения, так что в конце концов можно было видеть лишь один неподвижный огненный шар».

«Я» рассеяно на множество частиц, с которыми связаны различные чувства. Каждая частица «я» живет своей жизнью. Однако постепенно из этого беспорядочного многообразия

складывается орнамент, «огненный круг». Из хаоса возникает очертание — рождается «я». Оно базируется на обмане чувств, ибо это «я» столь же мало прочно и стабильно, как и «огненный круг», и лишь огрубляющему, упрощающему восприятию он представляется как прочное образование.

Рождение «я» кладет предел изменчивому потоку разнообразных движений сознания, вносит в хаос порядок, «власть». Под строгим взглядом настоятеля монастыря Медард возвращается к тому мучительному самосознанию, которое может утвердиться только путем обособления: от обретшей самостоятельное значение жизни, руководствующейся природными инстинктами, к обретшему самостоятельное значение, подавляющему природное влечение фрагменту «я». Это — не новое единство, а все то же старое расщепление. Со страхом и гневом Медард вновь выступает против своего ложного «я». Даже его грезы не защищены от него, поскольку и сам он не защищен от них, «ибо каждый греховный помысел, даже святотатство, совершенное во сне, требуют двойного покаяния».

Однако прежде чем Медард сможет целиком включиться в аскетическое монастырское существование, должно еще произойти убийство. Аурелия должна погибнуть, чтобы Медард мог подняться от сексуального влечения к религиозному почитанию. Сублимация удается лишь на фоне убийства. При этом ему нет нужды самому совершать преступление, которого он так желал. Грязный двойник берет это на себя. Поскольку Медард не совершал преступления, а только присутствовал при нем, он может придавать этому убийству высокий смысл: «Смерть Аурелии была праздником освящения той любви, которая… царит среди звезд, не имея ничего общего с земными делами».

Аурелия должна была умереть, чтобы продолжать жить в качестве *образа* любви. Следовательно, в *«Эликсирах сатаны»* Гофман довел процесс идолизации до логического завершения: символическое уничтожение телесного в возвышенной любви становится конкретным действием.

Взглянем еще раз на этот «праздник освящения» любви в целом: Медард возвратился из «я» своих обособившихся влечений в свое враждебное всему плотскому «я», а поскольку он продолжает любить Аурелию, она не может более существовать физически. Она должна умереть. Так она сохраняет свою чистоту. Медард запрещает себе физическую близость с ней и потому хочет, чтобы и кто-либо другой не мог коснуться ее. Влечение к мертвой Аурелии становится влечением к совершенному обладанию. Мысль Медарда и деяние его двойника лишь завершают то, что уже начала аббатиса, посвятив Аурелию в

монахини. «Праздник освящения любви» проводится «языческой жрицей», которая, «обнажив нож», совершает «человеческое жертвоприношение».

«Тайной нитью», проходящей через всю рассказанную здесь историю жизни и «связывающей ее во всех ее предпосылках», служит рассказ о вынужденном отчуждении от всего плотского. Он начинается в благочестивой обстановке монастыря Святой Липы, где маленького Медарда готовят к принятию монашеского обета, и заканчивается упомянутым страшным «человеческим жертвоприношением». Вознесение одухотворенной любви — эта мысль находит свое развитие в романе — представляет плотские желания как нечто порочное и злое. *«Эликсиры сатаны»* представляют собой нечто противоположное *«Золотому горшку».* Они изображают тень, отбрасываемую «неземной» Атлантидой, показывают мир смерти, насилия и душевного разложения, в который может попасть тот, кто «мономифически» предписывает себе бегство от земного, плотского счастья.

23 апреля 1814 года Гофман закончил чистовой вариант первой части *«Эликсиров сатаны».* «Эликсиром жизни» в финансовом отношении, как он надеялся, этот роман пока не станет. Лишь спустя год он найдет издателя. В сентябре 1815 года выйдет в свет первая часть, а весной 1816-го — вторая, написанная летом 1815 года. Публика охотно читала роман, но со стороны «серьезной» литературной критики он практически не нашел отклика. Роман отнесли к жанру тривиального готического романтизма и посему сочли недостойным серьезного разбора. Одним из немногих, кто уже тогда имел на сей счет иное мнение, был молодой Генрих Гейне. В своем третьем *«Письме из Берлина»* он писал: «В *„Эликсирах сатаны“* заключается самое ужасное из того, что может измыслить дух. Сколь слаб в сравнении с этим романом *„Монах“* Льюиса, написанный на ту же самую тему. Говорят, что в Гёттингене некий студент спятил, прочитав этот роман».

Больший успех принесли Гофману два первых тома *«Фантазий в манере Калло»,* вышедшие в начале мая 1814 года. Почти во всех значительных литературных журналах появились доброжелательные рецензии. Хвалили фантазию, глубокое понимание музыки, причудливую выдумку, иронию и занимательность изложения. Прочитав *«Магнетизера»,* Жан Поль признался, что в своем предисловии слишком мало похвалил автора.

Именно с этого рассказа начинается популярность Гофмана среди женской части читающей публики, о чем свидетельствует

Оттилия фон Погвиш из Веймара. Она причисляла себя, к великому неудовольствию своего будущего свекра Гёте, к тамошним почитательницам Гофмана.

Когда в конце 1814 года вышел *«Золотой горшок»,* похвальных отзывов было с избытком. Особенно отмечали новый сказочный стиль, сочетавший в себе реализм и фантазию. Берлинские романтики, объединявшиеся вокруг Шамиссо и Фуке[50], к которым вскоре присоединится и Гофман, были в восторге. Лишь придерживавшаяся гётеанского направления мысли *«Йенская всеобщая литературная газета»* отзывалась осуждающе: «До чего же отчетливо проявились здесь всякого рода несуразицы новейшей эстетики немцев, которая… в своих заблуждениях дошла до того, что пытается отыскивать особый фантастический смысл в каждой причуде, в каждой банальности, а зачастую и глупости».

Когда Гофман прибыл в 1813 году в Дрезден, он был известен как автор, пишущий на музыкальные темы. Теперь же он стал литературной знаменитостью, которую с величайшим почтением принимали в Берлине тамошние литераторы. С некоторым удивлением Гофман отмечал в письме Кунцу: «Впрочем, вы сами, дорогой, видите, что я стал писателем, не приложив к этому особых усилий — все произошло словно само собой» (24 марта 1814). И действительно: хотя Гофман уже являлся автором значительного числа литературных произведений (среди которых были и такие, что самому автору казались удачными и даже, как, например, *«Золотой горшок»,* исключительно удачными), литература все еще оставалась для него побочным занятием, тогда как своим главным делом, важнейшей целью, на достижение которой были направлены его усилия и тщеславие, он считал сочинение музыки. *«Ундина»* должна была стать его великим произведением, благодаря которому он хотел прославиться.

По этой причине он даже собирался издать *«Фантазии в манере Калло»* анонимно, однако Жан Поль перечеркнул его замысел, раскрыв имя автора.

Итак, вхождение Гофмана в литературу случилось «само собой», однако в ущерб *«Ундине».* Работа над ней не продвигалась вперед. Лишь летом 1814 года, когда состоялась его встреча с Гиппелем, Гофман «приободрился» и закончил оперу. Прошло около двух лет с тех пор, как он — еще в Бамберге — сочинил первый акт.

Хотя Гофман уже дважды потерпел фиаско в качестве капельмейстера, он не хотел отказываться от этой профессии. Правда, он ходатайствовал в Берлине — при поддержке Гиппеля

— о восстановлении на государственной службе, однако лишь с намерением решить свои финансовые проблемы, чтобы иметь возможность в более благоприятной ситуации дожидаться успеха *«Ундины»,* которая открыла бы ему путь для музыкальной карьеры.

В последние недели своего пребывания в Лейпциге Гофман не находит покоя, необходимого для работы. Он ждет решения из Берлина. В середине сентября министерство юстиции делает ему предложение «работать в течение полугода в берлинском апелляционном суде, без оклада, для ознакомления с текущим законодательством, с тем чтобы впоследствии снова занять свою прежнюю должность советника». Гофман принимает предложение, хотя он и рассчитывал на большее, а именно на получение должности сразу с окладом.

«Когда Гофман, — рассказывает Рохлиц, — сообщил мне об этом (о назначении на прежнюю должность. — *Р. С.*), я не смог сдержать удивления. „Вот, — сказал он, мгновенно преобразившись. — Разве я собака, которую бросают подыхать, когда не до нее? Или господа не обязаны сделать все возможное, раз уж мы помогаем им вести их игру, вместо того, чтобы попробовать выиграть самим?“»

КНИГА ТРЕТЬЯ
Неугомонный советник апелляционного суда 1814–1822

Вы никогда не должны прекращать жить, пока не умрете, что с некоторыми случается, и вещь эта прескверна.

«Письма с гор»

Глава двадцатая
ПРЕДВЕСТНИКИ СЛАВЫ

26 сентября 1814 года Гофман прибыл с женой в Берлин. Уже на следующий вечер Хитциг устроил прием в честь «капельмейстера Крейслера». Поприветствовать автора *«Фантазий в манере Калло»,* вызвавших в Берлине большой интерес, собрались именитые гости: Фуке, Людвиг Тик, Шамиссо, Франц Горн и художник Филипп Фейт.

Гофман, который в последнее время вел в Лейпциге «жизнь анахорета», внезапно почувствовал себя в центре общественного внимания. Это было лестно для него, и он охотно играл роль чудаковатого, забавного и остроумного Крейслера. Гофман изобразил этот вечер в *«Письме капельмейстера Крейслера барону Вальборну»* (1815). Позднее Тик вспоминал об этой первой и единственной их встрече: «Гофман был примечательным явлением: маленький беспокойный человечек с подвижной мимикой и пронзительным взглядом. В нем было что-то зловещее».

Тик и Фейт вскоре покинули Берлин, прочие же гости званого вечера желали видеть Гофмана в собственном кругу. Встречи регулярно проходили в кафе «Мандерлее». В них участвовали Хитциг, Контесса, Шамиссо, а иногда и Фуке. Они так быстро сдружились друг с другом, что уже 13 января 1815 года родился замысел написания романа *«en quatre»*[51]. Тогда это было любимым развлечением в литературных кругах, находившихся под влиянием раннеромантического идеала «сотворчества». Ни один из авторов не должен был знать о замыслах другого участника, главу которого ему предстояло продолжать. Некоторые из созданных таким способом произведений были даже опубликованы. В Праге вышел *«Роман, написанный экспромтом»,* авторами которого были шесть молодых людей, пожелавших остаться неизвестными. В Дрездене Карл Мария фон Вебер собрал для совместного написания романа некий коллектив, каждый участник которого вытягивал по жребию ключевое слово. Эта мода получила такое распространение, что Тик сочинил на нее пародию в одном из своих сборников *«Страусовы перья»* (1797). А ведь еще за год до того он сам собирался писать в компании со своей сестрой и зятем сатирический роман, высмеивающий повальное увлечение рыцарскими историями. Уже придумали многообещающее название: *«Куно фон Кибург взял серебряный локон обезглавленного*

и стал нарушителем по приговору священного тайного суда, отеческое предание», нашелся и издатель, который, правда, узнав о пародийном содержании романа, отказался публиковать его, и предприятие лопнуло.

Шамиссо и Фуке еще в 1807 году написали совместно с Нойманом и Фарнхагеном фон Энзе роман *«Попытки и затруднения Карла»,* который даже вызвал известный литературный интерес. Друзьям не составило труда привлечь Гофмана, любившего подобного рода литературные игры, к осуществлению своего нового проекта. Первоначально в написании романа должны были участвовать Гофман, Контесса, Шамиссо и Хитциг, но потом последний отказался, уступив место Фуке, обладавшему более богатым воображением.

Друзья дали своему проекту название *«Роман графа фон Фирена».* Шамиссо и Гофман, уже касавшиеся в своих недавних произведениях темы двойников (Шамиссо в *«Петере Шлемиле»,* а Гофман — в *«Эликсирах сатаны»* и *«Приключениях в новогоднюю ночь»),* придали совместному сочинению аналогичное, хотя и обыгранное в пародийном ключе направление: молодой герой рассказа, художник Георг Хаберланд, сталкивается сразу с двумя двойниками. Он попадает в хитросплетение интриг, путаниц и страстных любовных взоров. Не обошлось дело и без убийства.

Части, написанные Шамиссо, Фуке и Контессой, сохранились; Гофман свою часть позднее использовал для рассказа *«Двойники»* — он вообще довольно бесцеремонно обходился со всем, что когда-либо вышло из-под его пера. Например, рассказ *«Участковый егерь»,* написанный им еще летом 1814 года для *«Фантазий в манере Калло»* и отклоненный Кунцем из-за своего невысокого качества, Гофман использовал в 1816 году для *«Ночных рассказов»;* аналогичным образом он обошелся с предназначавшимися также для *«Фантазий в манере Калло» «Виденими на поле битвы под Дрезденом»:* этот текст он включил в *«Серапионовы братья».* Когда издатели стали наперебой требовать от популярного автора его скороспелых работ, Гофман, ничтоже сумняшеся, пускал в ход все, что когда-либо доверил бумаге. Если бы к тому времени сохранились рукописи его ранних романов, то вполне возможно, что и они вышли бы таким путем в свет.

«Роман графа фон Фирена» не был закончен. Его судьбу предопределило то, что Шамиссо, бывший движущей силой проекта, 15 июля 1815 года покинул Берлин, чтобы в качестве естествоиспытателя принять участие в многолетнем кругосветном путешествии. Уже будучи на борту «Рюрика», он увещевал своих оставшихся на родине соавторов продолжить совместное

начинание. Особенно большие надежды он возлагал при этом на Гофмана, назвав его «королем безделиц». Однако именно Гофман после отъезда Шамиссо, который был ему наиболее симпатичен в этой компании, потерял всякий интерес к общей работе. Правда, дружеские отношения между бывшими соавторами сохранились.

В еще более широком кругу друзья регулярно собирались, чтобы как следует выпить пунша, поспорить и почитать друг другу отрывки из своих новых произведений. К этому кругу принадлежали: Фриц фон Пфюль, эстетствующий офицер, который через своего брата Эрнста водил знакомство также и с Клейстом; теолог Иоганн Георг Зеегемунд, подражавший Новалису лирик и член «Союза Полярной звезды» 1807 года (именно из этого круга вышли *«Попытки и затруднения Карла»),* но прежде всего — Иоганн Фердинанд Кореф. Он вместе с Гофманом являлся душой кружка, который по дате своего первого собрания, 12 октября 1814 года, дня святого Серафима, стал называться «Орденом серафимов».

Кореф был врачом; он много поездил по свету, в Париже выступал в качестве магнетизера и снискал большую популярность в светских кругах. Государственный канцлер Гарденберг в 1814 году познакомился с ним, оценил его достоинства и взял в качестве личного врача в Берлин, где сделал его тайным советником и профессором университета. Кореф считался влиятельным человеком при дворе, на его счет относили различные интриги, и некоторым он даже напоминал пресловутого обскуранта Бишофвердера, который за двадцать лет до того бесчинствовал при прусском дворе. Однако молва была несправедлива в отношении этого светского человека. Кореф понимал и практиковал магнетизм как строго натурфилософскую и медицинскую дисциплину, он придерживался либеральных политических взглядов, из-за чего и лишился в период «преследования демагогов» благосклонности Гарденберга. Как и Гофман, он увлекался «темными сторонами» природы и жизни и умел зажечь этим увлечением других, однако при этом имел довольно здравого смысла, чтобы посмеяться над шарлатанством, нарочитой таинственностью и «безумной тягой к безумию». Таким образом, Кореф был человеком во вкусе Гофмана, который в своих *«Серапионовых братьях»* вывел его под именем Винцента, создав весьма симпатичный образ. Винцент рассказывает там страшные истории, однако делает это довольно простодушно.

Кореф также принадлежал к «Союзу Полярной звезды», сложившемуся в 1807 году вокруг Хитцига и Фарнхагена фон Энзе, однако его космополитическая карьера (он весьма успешно практиковал не только в Париже, но также в Вене, Швейцарии и

Италии) вызывала некоторое отчуждение между ним и его друзьями, не без зависти наблюдавшими его блестящий жизненный путь. Вполне возможно, что Кореф, возвратившись в 1815 году в Берлин, не возобновил бы общение со своими прежними приятелями, если бы в их круг не внес оживление Гофман. Во всяком случае, именно с ним он близко сошелся, к неудовольствию находившегося летом 1815 года в Берлине Фарнхагена, которому вообще плохо удавалось скрывать свое раздражение по поводу взошедшего на небосклоне нового «центрального светила». «Он, — писал Фарнхаген о Гофмане, — пожалуй… увлек Корефа, однако в судорожных скачках этой причуды и в шуме большей частью грубых рукоплесканий тем вернее пропадали смысл и тон нашего прежнего общения. Хотя Гофман и не испытывал потребности в доминировании, однако его юмор был навязчив и раздражал». Фарнхагена удивляло, что Гофману уделяется так много внимания.

Столь же успешным, как и дебют в общественной жизни Берлина, было выступление Гофмана на литературном поприще. Если уже два первых тома *«Фантазий в манере Калло»* привлекли к себе внимание, то после выхода в свет *«Золотого горшка»* (конец 1814 года) Гофман стал выдающейся фигурой на литературной сцене. Теперь его наперебой осаждали редакторы и издатели карманных книжек для дам и альманахов, которые тогда появлялись «точно грибы после дождя» (Зеегемунд). *«Урания»,* издававшаяся у Брокгауза, хотела бы заполучить рассказ, и Гофман за несколько дней в феврале 1815 года написал *«Фермату»,* однако во время совместного обеда с Фуке он дал уговорить себя и уступил ее для публикации в *«Карманной книжке для дам»,* вследствие чего ему пришлось в самые сжатые сроки создать для *«Урании»* что-нибудь другое. Так появился, еще в феврале, *«Артуров двор».*

Гофман охотно принимал предложения издателей, поскольку испытывал в то время серьезные денежные затруднения. В апелляционном суде, куда его приняли на службу, он пока не получал жалованья. Ему лишь выдали единовременное пособие в размере 200 рейхсталеров, а регулярный оклад стали выплачивать только с апреля 1816 года. Кёнигсбергское наследство уже было почти полностью потрачено, так что гонорары от публикаций в карманных изданиях оказались весьма кстати.

Однако удивительно, что у него вообще находилось время для сочинительства, поскольку нагрузка по службе оказалась значительно больше, чем он представлял себе. Ему пришлось заново осваивать законодательство, сильно изменившееся за

прошедшие годы. Его письма в первые месяцы 1815 года полны сетований на трудности этого нового-старого занятия, однако поразительно, сколь быстро он освоился. Хитциг, некоторое время пытавшийся заниматься издательским делом, но потом также вернувшийся на государственную службу в апелляционном суде, сообщает: «Поначалу не укладывалось в голове, что человек, еще недавно отбивавший такт в оркестре, может с полным основанием занимать должность в уголовном суде… и перо, из-под которого вышли *„Фантазии в манере Калло“,* может писать безупречные реляции. Однако даже завистники вынуждены были признать, что в его юридических работах нет и следа художественного дилетантства, которое так жаждут видеть всюду ничтожества, желая казаться выше других — напротив, его юридические работы, как и все по-настоящему удавшееся, скорее отличались простотой и строгостью».

И если Гофман все же сетовал на свои служебные занятия, дававшиеся ему столь легко, то объяснялось это тем, что он боялся не выдержать в течение длительного времени этой двойной нагрузки — на государственной службе и в искусстве. Ни за что на свете он не хотел отказаться от своих художнических амбиций или хотя бы ограничить их. В письме Гиппелю от 12 марта 1815 года он следующим образом сообщает о своем «фатальном кризисе»: «От искусства я теперь уже не могу отказаться, и если бы не надо было заботиться о любимой всем сердцем жене, обеспечивать ей после всего, что она претерпела со мною, безбедное существование, я предпочел бы снова зарабатывать на жизнь уроками музыки, нежели изнурять себя на юридической службе!»

Для Гофмана, уже преуспевшего в литературе, «искусством» по-прежнему является в первую очередь музыка, и без остатка посвятить себя ей мешает ему, таким образом, лишь забота о Мише. Он опять просит друга Гиппеля помочь ему получить менее трудоемкое место экспедитора в канцелярии Гарденберга. Он недвусмысленно дает понять, что не питает ни малейшего интереса к юридической карьере и даже весьма престижную должность советника апелляционного суда рассматривает как «временное положение дел».

Свои надежды он по-прежнему связывает с *«Ундиной».* Фуке, допущенный ко двору, должен, как пишет Гофман Гиппелю, создать там благоприятное отношение к нему, и тогда, быть может, ему удастся «оказаться в приятном положении художника, то есть стать театральным композитором или капельмейстером»!

Мечта заполучить место экспедитора не сбылась, зато работа над *«Ундиной»* продвигалась. Еще будучи в Лейпциге, 5 августа

1814 года, Гофман закончил сочинение музыки к *«Ундине»*. Сразу же по прибытии в Берлин он наметил с Фуке «тактику» продвижения оперы на берлинскую сцену. 25 сентября 1814 года умер Ифланд, на протяжении многих лет являвшийся директором Национального театра. Считалось почти решенным делом, что его преемником станет граф Карл фон Брюль. Это был, как охарактеризовал его Гофман (28 сентября 1814), «превосходный, истинно *нашего* умонастроения человек». Его назначение позволяло Гофману надеяться на «большую революцию» в театре, в которой он, по его мнению, «участвовал, по крайней мере косвенно».

В отличие от Ифланда, имевшего несколько уничижительную репутацию «комедианта», Брюль, происходивший из старинного тюрингского дворянского рода, был придворным и считался «рыцарем изящных искусств». Он словно сошел со страниц рыцарских романов Фуке. Первоначально Брюль изучал лесное дело, потом, будучи еще молодым человеком, поступил в Берлинскую певческую академию, в оркестрах которой он играл на скрипке и валторне. Позднее он работал в Веймарском театре. Гёте, вообще весьма благосклонно относившийся к энтузиастам искусства из дворян, обратил внимание на графа, ставшего актером, и специально для него написал роль в одном из своих торжественных представлений. В Веймаре он получил приглашение стать камергером принца Прусского Генриха. Он принял приглашение, а после смерти принца занимал ту же должность у королевы Луизы, которой этот статный мужчина пришелся по сердцу. Во всяком случае, в 1809 году она предложила, чтобы он стал преемником умершего интенданта оперного театра барона фон Рекка. Правда, из этого ничего не вышло: Ифланда, руководившего драматическим театром, поставили также и во главе оперы — так в эпоху «прусского обновления» отдали дань буржуазному вкусу. Для Брюля театр являлся образовательным учреждением в идеальном смысле Веймарской классики. По этой причине он пригласил из Веймара в Берлин актера Пия Александра Вольфа и его супругу, которые прославились своим искусством декламировать стихи Гёте. Из-за этого Гёте отпускал их неохотно.

Брюль стяжал себе также репутацию защитника немецкой оперы. От него ждали, что он порвет с морализмом и бюргерским натурализмом Ифланда и откроет простор для всего чудесного, фантастического и исторического (или псевдоисторического). Таким образом, Гофман и Фуке могли рассчитывать, что у оперы-сказки *«Ундина»* будут хорошие шансы. Оба с нетерпением ждали официального назначения Брюля генеральным интендантом, что

и произошло 14 февраля 1815 года. Уже на следующий день Фуке сочинил послание Брюлю, в котором говорилось: «Позвольте выразить вам мою радость и надежды, питаемые всеми любителями и почитателями искусства в связи с назначением вас руководителем берлинских театров… Вместе с тем я выступаю с ходатайством. Я передаю вам для ознакомления прилагаемый манускрипт (либретто *«Ундины». — Р. С.*), желая знать, не может ли состояться по нему представление на сцене нашего столичного города. На этот шаг меня подвигло благорасположение наших царственных принцев и принцесс, с радостью узнавших, что я переработал свою *„Ундину“* в оперу. В высшей степени удачной музыкой я обязан гениальному Гофману, автору *„Фантазий в манере Калло“,* некогда служившему капельмейстером». К этому посланию Гофман приложил свое, несколько более скромное по тону письмо: «Если удалось мне надлежащим образом передать в музыке дух, глубину и очарование стихов, то я, пожалуй, мог бы надеяться, что ваше высокоблагородие изволят уделить хотя бы толику внимания этому произведению, по крайней мере ради его отнюдь не рядового либретто».

Гофман не мог приложить к этому письму партитуру, поскольку еще не закончил ее чистовой вариант. Он сделал, таким образом, ставку на хорошее отношение к Фуке при дворе и на свою только что приобретенную писательскую известность. Автор *«Фантазий в манере Калло»* должен был поручиться за композитора Гофмана.

Почти три месяца пришлось ждать Фуке и Гофману, пока Брюль не отреагировал на их предложение. Однако слухи начали циркулировать еще раньше. Текст оперы «решительно произвел сенсацию, — сообщал Гофман 8 мая 1815 года Фуке, находившемуся в имении своего тестя в Ненхаузене. — Даже не ознакомившись с моей музыкой, принято решение о постановке, причем как можно более пышной, с новыми декорациями и тому подобное».

Слухи не обманывали. В конце мая 1815 года Брюль попросил Гофмана сыграть партитуру на фортепьяно. Генеральный интендант слушал не особенно внимательно. Во время исполнения его несколько раз отвлекали, на что Гофман позднее сетовал Фуке в оправдание того не слишком яркого впечатления, которое музыка произвела на Брюля. И тем не менее в письме Фуке от 27 мая 1815 года Брюль обещал поставить оперу в ближайшем сезоне. Он хвалил либретто, отзываясь о музыке более сдержанно. В черновике письма он назвал музыкальное сочинение Гофмана «одухотворенным, сильным и совершенно гениальным»; в чистовом варианте слова «совершенно

гениальное» отсутствуют, а от «хорошее, даже превосходное» осталось лишь «хорошее». Музыка показалась ему слишком тяжелой, претенциозной, ему не понравился «героический стиль». Композитор, по его мнению, перестарался; именно как дебютант он должен был бы представить публике нечто более легкое; музыка получилась несколько «засахаренной», тогда как ей следовало быть более «светлой», «ясной», «приветливой». Контрасты получились недостаточно отчетливыми.

Гофмана, естественно, разозлил менторский тон суждения. «Несколько забавным кажется мне, — писал он 29 мая 1815 года Фуке, — что Брюль принимает меня за начинающего дилетанта, еще не постигшего всех тонкостей мастерства!» Однако он сдерживает свой гнев, поскольку для него прежде всего важно успокоить Фуке, который, как было ему известно, не имел собственного суждения о музыке. Высказанная Брюлем оценка не должна, писал Гофман, сбивать с толку, главное, что опера будет поставлена. Да и музыка еще зазвучит по-иному, когда ее исполнят оркестр и хор.

Суждение Брюля о музыке было сдержанным еще и потому, что сюжет оперы в целом произвел на него столь сильное впечатление, что он задумал грандиозную постановку со множеством декораций, «оперу государственной важности», которая должна была идти, возможно, в Большом оперном театре, где издавна шли только итальянские оперы. Поскольку же Брюль действительно считал Гофмана дилетантом, он перенес собственную неуверенность в оценке музыки на его сочинение, полагая, что якобы неопытному композитору следует давать рекомендации по исправлению, дабы поднять музыку на уровень задуманной грандиозной постановки.

После того как опера была принята, Гофман стал держать себя по отношению к Брюлю более уверенно, причем до такой степени, что несвободный от сословных предрассудков барон Фуке начал опасаться, как бы Брюль «не оробел от сатирических выходок Гофмана», а Гофман не переборщил в своем художническом своеволии. Это опасение было отнюдь не беспочвенным: 5 августа Гофман предложил свои советы «относительно декораций и машинерии», которые были поручены Шинкелю. В весьма дружелюбном письме Брюль касается этого вопроса, просит совета Гофмана относительно инсценировки, а кроме того предлагает ему сотрудничество в только что учрежденном *«Драматургическом еженедельнике».* В действительности же Брюль был не в восторге от инициативы Гофмана. Как свидетельствует Фуке, который в качестве друга королевской семьи общался с Брюлем и на «более высоком

уровне» и потому обладал более полной информацией, генеральный интендант был обеспокоен перспективой того, что «бывший театральный капельмейстер начнет слишком самоуверенно вмешиваться» в его дела.

Брюль обещал поставить оперу к зимнему сезону 1815/16 года, однако этот срок не удалось соблюсти, причем по той простой причине, что Гофман не представил своевременно чистовой вариант партитуры. Впрочем, Брюль и не торопил его, поскольку для него, видимо, было более желательно дебютировать в качестве интенданта проверенными, гарантирующими успех у публики операми. В репертуаре значились Спонтини, Саккини, Моцарт, Катель, Паэр. Кроме того, Брюль отважился поставить вызывавшую споры оперу Бетховена *«Фиделио».* В октябре 1815 года эту оперу давали дважды. Гофман обещал Гертелю написать рецензию для *«Всеобщей музыкальной газеты»,* однако так и не собрался, да и вообще его сотрудничество с газетой приостановилось на несколько лет, после того как в декабре 1814 года были опубликованы *«Письма о музыкальном искусстве в Берлине»;* предполагалось, что эти «письма» будут публиковаться регулярно, однако вышло лишь первое «письмо».

Гофман был завален работой — в суде и для карманных изданий. Поскольку он нашел издателя для первого тома *«Эликсиров сатаны»,* ему пришлось летом 1815 года срочно писать второй том. Таким образом, у него были причины откладывать написание чистового варианта *«Ундины»,* но если бы он действительно был заинтересован в скорейшей постановке оперы, то предпочел бы работу над партитурой другим занятиям. Очень похоже, что он умышленно затягивал время. О своем Крейслере Гофман рассказывает, что тот после нескольких часов вдохновенного труда сжигал свои партитуры. До такого Гофман не доходил, однако, когда до постановки было уже рукой подать, ему как будто становилось страшно сделать последний шаг на пути завершения работы. Постановка *«Ундины»* в Берлине на протяжении нескольких лет была его самой большой мечтой. Он ждал ее как момента истины. Теперь этот момент близок, теперь все должно решиться, но Гофман, будто бы чего-то опасаясь, в очередной раз оттягивает его наступление.

В конце 1815 года он наконец-то принимается за написание чистового варианта. Он собирается закончить эту работу к 26 января 1816 года. В тот день он празднует свое сорокалетие (в действительности он родился 24 января). Еще в 1814 году (2 сентября) Гофман написал Хитцигу: «По какому-то особому мнению, неведомым для меня образом сложившемуся во глубине

моей души… главное счастье моей жизни… начнется по достижении мною сорока лет!» Итак, в свой сороковой день рождения Гофман завершает *«Ундину»,* которая должна открыть ему ворота к «главному счастью жизни». 29 января 1816 года он отсылает Брюлю чистовой вариант второго и третьего актов *«Ундины».* Теперь события могут и должны идти своим чередом.

Глава двадцать первая
«УНДИНА» — РАБОТА БЕЗ КОНЦА

Трезвостью взгляда Гофман, несомненно, превосходил своего Крейслера. А потому, откладывая завершение оперы, он времени даром не терял. В октябре 1815 года Гофман неделю гостил у Фуке в Ненхаузене. За компанию с ним приехал и Хитциг. Баронесса, соперничавшая со своим супругом в написании скороспелых пухлых романов, отложила перо в сторону и посвятила себя приему гостей. «Как хозяйка дома она проявила себя лучше, чем в литературе», — писал Гофман (23 декабря 1815), не питавший особого благорасположения к женщинам, занимавшимся сочинительством. Тесть Фуке, престарелый барон фон Брист — именно этот знатный род послужил для Фонтане прообразом героев его знаменитого романа[52], — также внес свою лепту в создание атмосферы уюта: к «дамскому чаю» он пожертвовал доброго трубочного табаку, что показалось гостям особой роскошью, поскольку продававшийся в то время в Берлине табак был отвратительного качества и Гофман обычно просил своего издателя Гертеля присылать ему табак из Лейпцига.

Как раз в эти дни пришла депеша от графа Брюля, в которой Фуке предлагалось написать сценический пролог к очередному вековому юбилею дома Гогенцоллернов, музыку же предполагалось подобрать из уже имеющихся композиций. Фуке, всегда возлагавший все свои надежды на Гогенцоллернов, не заставил долго упрашивать себя. У него сразу же появилась и идея: «В качестве сюжета я выбрал то, как Тассилон, пращур королевского рода, предрекает грядущее величие своим потомкам… Некоторые хоры приходилось подгонять под известные мелодии. Однако этому воспротивился Гофман. „Сочиняйте свободно! — сказал он. — Я не допущу, чтобы вас сковывали эти сто или тысячу раз петые мелодии. Позвольте мне позаботиться о музыке…“ Как-то вечером я принес своему другу и коллеге текст вступительного хора. Придя на следующее утро, я обнаружил его в спальне: он расхаживал по ней, распевая во весь голос хор. Одетый в легкий ночной камзол и нанковые панталоны, в надетом набекрень белом ночном колпаке, с торчащим за ухом пером, маленький человечек, похожий на эльфа, исполнял первое военное шествие из моего либретто, дирижируя огромной палкой, какими в старых поместьях запирали на ночь ставни от воров».

Композиция, должно быть, удалась Гофману. *«Фоссише*

цайтунг», обычно хвалившая далеко не все, что было связано с домом Гогенцоллернов, лестно отозвалась об исполненной 22 января 1815 года вещи, «которая, благодаря гениальной музыке местного правительственного советника, господина Гофмана, уже прославившегося в качестве писателя, производит сильное впечатление».

Для самого же Гофмана приятным следствием этого успеха явилось то, что Брюль, все еще не ознакомившийся с *«Ундиной»* в целом, существенно улучшил свое мнение о его музыкальном даровании. Он даже намеревался включить оперу в репертуар театра. Таким образом, у Гофмана были все основания написать 23 декабря 1815 года Кунцу: «Постановка *„Ундины“* задержалась по моей вине… Однако эта задержка принесла мне больше пользы, нежели вреда, — за прошедшее время в художественном отношении я укрепил свою репутацию, преуспев также и в сочинении небольшой музыкальной композиции для театра».

Гофман предпринял попытку наладить отношения с капельмейстером Бернгардом Ансельмом Вебером, которого он подверг столь резкой критике в *«Кавалере Глюке».* Теперь он нуждался в его благоволении для постановки *«Ундины».* «С Вебером, — сообщал он 23 декабря 1815 года Кунцу, — сейчас у меня добрые отношения, время от времени мы выпиваем с ним по стаканчику вина».

Отправив 29 января 1816 года Брюлю чистовой вариант партитуры, Гофман начал поторапливаться. Добровольная задержка была позади, и теперь опера должна была попасть на сцену по возможности уже весной. Он дает Брюлю указания, как ускорить репетиции, и вносит свои предложения о составе исполнителей. В заглавной роли Гофман хотел бы видеть Иоганну Эунике, звезда которой тогда как раз восходила на оперном небосклоне. Дочь берлинской певческой четы Эунике, Иоганна прославилась выступлением в роли Церлины в опере Моцарта *«Дон Жуан».* Вскоре эта девушка с сильным выразительным голосом стала любимицей оперной публики. В Берлин даже специально приезжали, чтобы увидеть и послушать ее. В некоторых кафе висели ее портреты. Если Эунике случалось заболеть, то об этом говорили в салонах. На Унтер-ден-Линден собирался народ, если там появлялась Иоганна. Гейне называет ее «берлинским соловьем» и сообщает, что однажды встретил ее в Тиргартене. Под впечатлением от этой встречи он будто бы находился весь следующий день.

Иоганна исполнит партию Ундины, и сделает это блестяще. За это Гофман будет благодарен ей до конца своих дней; пожалуй, он был даже немножко влюблен в нее, не столь

страстно, как в Юлию Марк, но с некоторым налетом грусти, проистекавшей от осознания того, что пора большой любви миновала. В последующие годы в его рассказах будут появляться персонажи, признающиеся в любви к Иоганне и тем самым выражающие чувства автора, порой с толикой иронии. Чужое дитя из одноименной сказки, писал он в ноябре 1817 года, шептало ему в ухо, «что не может дождаться момента, чтобы прийти к любимой Ундиночке, с которой оно так любит играть». 21 января 1819 года он прислал ей свои *«Шесть итальянских дуэттин»,* которые он сочинил в Бамберге для Юлии и которые только что вышли из печати. Он сопроводил подарок трогательным посвящением: «Эти дуэттины, собственно говоря, были сочинены еще девять лет назад, в прекрасное для автора время… но лишь теперь вышли в свет, как вы можете заметить по еще не просохшей бумаге, что, прошу я, не приписывать пролитым слезам. Их содержание ужасно, прямо-таки чудовищно нежное — сплошное любовное томление! Пойте дуэттины с папашей и не ищите в подарке особого смысла». Даже на смертном одре он вспоминал о ней, своей Ундине. 1 мая 1822 года он продиктовал: «Иоганна! Я вижу ваш приветливый взгляд, слышу ваш милый, медоточивый голос. Да, часто он нашептывает мне в бессонные ночи: „Утро так светло…“».

С Иоганной Эунике позднее случилось почти то же самое, что и с Антонией в *«Советнике Креспеле».* Болезнь голосовых связок вынудила ее в 1825 году оставить певческую карьеру, о чем скорбел весь Берлин. Правда, в отличие от Антонии, Иоганна нашла утешение в семейной жизни: в 1826 году она вышла замуж за художника Франца Крюгера.

На роль Кюлеборна Гофман предложил баса Йозефа Фишера, также считавшегося звездой Берлинского Национального театра. *«Драматургический еженедельник»* считал, что он «принадлежит к числу лучших из ныне здравствующих певцов и является украшением нашей оперной сцены». Гофман возлагал на него большие надежды. Однако впоследствии Фишер сильно разочарует его. Сначала он потребовал дополнительную арию, чтобы лучше показать себя. Когда же Гофман, скрипя зубами, согласился удовлетворить это требование, Фишер отказался от исполнения партии, сопроводив свой отказ замечанием, будто «нет слов, чтобы выразить, какие мелодии господин советник апелляционного суда предлагает певцам». Гофман был возмущен. И позднее отомстил Фишеру.

Когда в феврале 1818 года Фишер опубликовал в *«Собеседнике»* статью, в которой порицал публику за то, что она скупится на аплодисменты в его адрес, в печати началась

ожесточенная полемика. Гофман напечатал в *«Прямодушном»* язвительный комментарий по поводу тщеславия Фишера. В этой статье он с негодованием отозвался о виртуозах, которые дерзко требуют от композиторов «красивых арий», а от публики восхищения — но не самим произведением, а исключительно своим собственным исполнительским мастерством. «Кто мог бы проявить столько несправедливости, — писал Гофман, — чтобы мима, черпающего все свое искусство из громких рукоплесканий, уравнять с канатоходцем, совершающим тем более высокие прыжки, чем больше ему аплодируют». В конце своего пасквиля Гофман высказал предложение: «Позволь, дорогой мим, разделиться нам на команды и награждать тебя, милая душа, несмолкаемыми рукоплесканиями!»

18 марта 1818 года разразился скандал. Фишер во время благотворительного концерта, который он давал ради примирения с публикой, был освистан. В полный голос требовали от певца, чтобы он взял обратно свои оскорбительные для публики слова. Неприязнь к Фишеру особенно подогревало то, что он принадлежал к числу наиболее высокооплачиваемых певцов театра. Несколько раз Фишер принимался петь, однако его голос тонул в реве публики. Губиц, издатель *«Собеседника»* и «шеф-повар» берлинской кухни слухов, увидел в Гофмане зачинщика скандала, предположив, что он «с отрядом своих сторонников сговорился в питейном заведении Люттера и Вегнера» изгнать Фишера со сцены. Как бы то ни было, Гофман преисполнился чувством удовлетворения, когда после этого скандала Фишер покинул город.

Еще в период подготовки представления *«Ундины»* было принято в высшей степени неприятное для Гофмана решение. Бернгард Ромбах, знаменитый виолончелист, которого высоко ценил сам Гофман (он превозносил его игру в *«Письмах о музыкальном искусстве в Берлине»*), весной 1816 года по инициативе Брюля был назначен капельмейстером Национального театра. Именно эту должность, уже в течение нескольких месяцев остававшуюся вакантной, Гофман рассчитывал получить после успешного представления *«Ундины».* Теперь пришлось расстаться с этой мечтой. Гофман более не видел шансов — по крайней мере в Берлине — утвердиться в качестве профессионального музыканта. Правда, тогда же, в апреле 1816 года, он получил официальное назначение на должность в апелляционном суде, что предполагало регулярную выплату жалованья (первое время тысячу рейхсталеров в год) и пенсию в перспективе. Таким образом, на премьере *«Ундины»,* когда публика вызывала его на поклон, он действительно был

советником апелляционного суда.

Тем временем весть о скорой премьере оперы распространилась за пределами Берлина. В Лейпциге интерес к ней подогревал публикациями в своей *«Всеобщей музыкальной газете»* Рохлиц, а в Дрездене — не кто иной, как сам Карл Мария фон Вебер. В июне 1816 года он был в Берлине, где, как он сообщал в письме своей невесте, «свел очень интересное знакомство с Гофманом». «Истинная правда, — писал он далее, — что сквозь это лицо проглядывает самый настоящий чертенок». Чуть позже он назвал Гофмана своим лучшим другом в Берлине. Ему он обещал большую рецензию на *«Ундину»*. Вебер сдержит свое обещание и тем самым посодействует созданию реноме Гофмана как композитора.

Премьера *«Ундины»* состоялась 3 августа 1816 года, в день рождения короля, что дополнительно придало значения этому событию и привлекло к нему особое внимание. Представление прошло успешно. В письме Брюлю от 9 августа 1816 года Гофман говорит даже о «сенсации», что было явным преувеличением. Возможно, речь идет о декорациях, выполненных Карлом Фридрихом Шинкелем, — именно они удостоились особой похвалы в современных рецензиях. Спустя десятилетия Людвиг Рельштаб вспоминал: «Он (Шинкель. — *Р. С.*) создал декорации к опере Фуке и Гофмана *„Ундина“,* которая благодаря им приобрела театральную зрелищность, и по сей день не изгладившуюся из памяти видевших это представление. По красоте, по фантастическому очарованию театральная сцена, насколько нам известно, до сих пор не видела ничего подобного».

Костюмеры ориентировались в своей работе на картины старых мастеров, особенно Гольбейна и Кранаха. Брюль педантично добивался точности в мельчайших деталях. Не останавливались ни перед какими расходами. Эти затраты сами по себе стали переворотом в театральном мире. Обычно имевшиеся среди театрального реквизита костюмы использовались произвольно, и потому случалось, что Отелло выходил на сцену в облачении прусского гвардейского офицера, а Яго — в римской тоге; ввиду бедственного положения дел с костюмами актеры должны были, как правило, сами заботиться о своем гардеробе.

Художники-декораторы прибегли к невиданным в то время трюкам пространственной иллюзии. На переднем плане виднелась возвышенность, поросшая шумящим лесом, в глубине сцены располагался замок, волновалось море, дул ветер, восходило солнце, источала бледный свет луна, бушевала гроза, из глубины сцены доносились голоса; потом появлялись площадь

и улочки старинного имперского города, слышался колокольный звон, а в завершение возникала совершенно фантастическая сцена. Ундина, возвратившаяся после измены Хульдбранда в воду, парила в подвешенном состоянии; туман окутывал ее, виднелись размытые очертания портала из ракушек, водорослей и кораллов; внизу — Ундина, а у ее ног — Хульдбранд, мертвый, но колышимый водой и над всем этим — огромная, подобная тени, фигура водяного Кюлеборна.

Музыка Гофмана понравилась публике, но критики отозвались более сдержанно. Один рецензент сетовал на частоту «хроматических ходов», другому хотелось бы больше теноровых партий, без которых все кажется слишком мрачным, зато альтов и виолончелей — меньше; некоторые отмечали отсутствие запоминающихся мелодий, «красивых мест». Зато Карл Мария фон Вебер, мнение которого много значило, отзывался о музыке с большой похвалой. «Произведение в целом, — писал он в январе 1817 года во *«Всеобщей музыкальной газете»,* — является одним из наиболее удачных среди тех, что подарило нам последнее время… Опера и в самом деле удивительно цельная, и рецензент, слушавший ее неоднократно, не может припомнить ни одного места, которое хоть на мгновение выводило бы за пределы образного магического круга, вызванного в его душе… С редкой самоотверженностью, величие которой способен оценить лишь тот, кто знает, что это такое — пренебречь взрывом аплодисментов, господин Гофман избегает подчеркивания отдельных музыкальных фрагментов за счет других». Вебер использовал рецензию как возможность высказаться о неверных, на его взгляд, устремлениях господствующих музыкальных течений, на фоне которых он хвалил выгодно отличающуюся музыкальную дисциплину Гофмана, которая не давала ему опуститься до фейерверка внешних эффектов.

В отношении Гофмана-композитора это, возможно, и было справедливо. Однако как писатель в своих многочисленных тогда сочинениях для карманных изданий он отнюдь не чурался подобных эффектов, рассчитанных на грубый художественный вкус.

Популярность *«Ундины»* среди публики возрастала. Представления всегда шли при полном зале. В Праге и Вене также рассматривалась возможность ее постановки. В Вене ничего из этого не вышло, поскольку придворный театр опять был на грани банкротства. Правда, в 1817 году на тамошней сцене появилась *«Ундина»* — плагиат, состряпанный Алоисом Гляйхом (либретто) и Игнацем фон Зейфридом (музыка). Прага приобрела у Гофмана партитуру, но постановка оперы там состоялась лишь в 1821 году.

По отзыву *«Всеобщей музыкальной газеты»,* пражанам она «совершенно не понравилась».

Чтобы не вести самому переговоры с другими оперными театрами, Гофман предложил Берлинскому Национальному театру приобрести у него за соответствующее вознаграждение права на продажу партитуры. «Следует предполагать, — писал он Брюлю, — что *„Ундина“* пойдет на всех наиболее значительных сценах Германии, так что театр, если он приобретет у меня права на нее и затем будет от своего имени продавать их, не потерпит ущерба» (7 ноября 1816). Брюль не принял этого предложения, сославшись на то, что в бюджете театра не предусмотрена подобная статья расхода. Он умолчал о том, что перспективы перепродажи прав на постановку оперы ему кажутся не столь радужными, как Гофману. И действительно, кроме Праги и Вены ни одна из «наиболее значительных сцен» не заинтересовалась *«Ундиной».*

До лета 1817 года опера выдержала четырнадцать представлений. По условиям того времени это было много. Брюль намеревался и дальше сохранять оперу в репертуаре. Однако 27 июля 1817 года состоялось последнее ее представление, поскольку спустя два дня театр сгорел дотла. И волшебные декорации Шинкеля, о которых по Берлину шла молва, также стали добычей огня. Гофман, живший напротив театра, имел возможность собственными глазами наблюдать пожар. Шведский романтик Пер Даниель Аттербум, как раз в это лето посетивший Берлин и также ставший свидетелем пожара, вспоминал: «Однажды мне показали его (Гофмана. — *Р. С.*) издалека; это было в тот вечер, когда среди лета сгорел новый театр, всего два дня спустя после того, как я посмотрел там *„Ундину“* с его столь же романтической музыкой, как и стихи Фуке. Он глядел из окна своей квартиры, расположенной на Жандармском рынке, и зарево освещало его маленькое сухое лицо, под маской которого в то мгновение, наверное, таились десятки всевозможных сказок и чудес. Был вечер, и огромное здание, загоревшееся еще в обед, теперь было охвачено пламенем со всех сторон; в полутьме его сохранившийся остов со множеством пылающих окон был похож на королевский дворец саламандр».

О том, как Гофман сам пережил пожар, он рассказывает в письме Гиппелю от 15 декабря 1817 года. «Кратко сообщаю тебе, — пишет он, — что мне вновь грозила опасность полного разорения. Крыша дома, где я живу на третьем этаже (угол Таубенштрассе и Шарлоттенштрассе), сгорела почти вся от страшного жара, распространявшегося горящим театром, и лишь при помощи сильных струй воды из трех точно направленных

брандспойтов удалось погасить огонь и спасти наш дом, как, пожалуй, и весь квартал. Я как раз сидел за письменным столом, когда жена вышла с бледным лицом из углового кабинета и сказала: „Боже мой, театр горит!“ Ни она, ни я ни на секунду не потеряли головы. Когда в дверь постучали пожарные вместе с присоединившимися к ним друзьями, мы с помощью кухарки снесли уже гардины, постели и большую часть мебели в задние комнаты, менее подверженные опасности, там все это и оставалось какое-то время, ибо лишь в последний момент я велел вынести все на улицу. В передних комнатах от жара лопнули все стекла, с оконных рам и дверей текла масляная краска. Дерево не загорелось лишь потому, что на него все время лили воду. У моих соседей, которые в спешке велели все вынести, многое было испорчено и украдено, у меня же — ничего».

В письме Гиппелю, лояльно настроенному по отношению к государству, Гофман не решился развернуть проказливую, скрытую политическую сатиру на царившую в стране косность, которую он не утаил в письме Адольфу Вагнеру в Лейпциг от 25 ноября 1817 года, присовокупив ее к описанию пожара: «Я мог бы рассказать вам, как во время пожара в театре… пошатнулся государственный кредит, ибо, когда загорелась кладовая и 5 тысяч париков взлетели на воздух, парик Унцельмана из *„Сельского цирюльника“* парил над зданием банка, словно опасный огненный метеор, — впрочем… оба мы, я и государство, спасены. Я — благодаря силе трех брандспойтов… государство — благодаря отважному гвардейскому егерю на Таубенштрассе, который… метко сбил упомянутое чудовище из ружья. Смертельно раненное, свистя и шипя, оно грохнулось в нужник питейного заведения Шонерта. После этого облигации государственного займа немедленно поднялись. Разве это не материал для эпоса?»

Пожар, быть может, и содействовал подъему государственных ценных бумаг, но безусловно остановил победное шествие *«Ундины»*. Брюль, правда, пообещал восстановить оперу после открытия нового здания театра, однако в 1821 году, когда строительство завершилось, этот вопрос не поднимался. Причиной тому послужил не Брюль. Он по-прежнему проявлял заинтересованность в возобновлении оперы, хотя к тому времени из-за полемики по поводу Спонтини Гофман и оказался, так сказать, в «противоположном лагере». Зато Фуке проявил чрезмерную медлительность во внесении незначительных переработок, на которых настаивал Брюль и которые готов был сделать Гофман. Осенью 1816 года Фуке в своем безграничном раболепии готов был по желанию его королевского величества

вносить даже весьма существенные изменения в структуру сказки. Так, король пожелал, чтобы финал *«Ундины»* по возможности был примиряющим: Ундина не возвращается в воду, а Хульдбранд не остается с разбитым сердцем, но оба возносятся на небо. «Если рыцарь не обретает возлюбленную и по ту сторону добра и зла, то в чем же тогда значение и смысл всего сочинения?» — спросил, по словам Фуке, король и затем продолжал: «Да, я радовался со слезами на глазах, понимая, насколько любая эстетика стоит ниже устремленного в вечность высокого и глубокого личного чувства, и отныне мне хотелось при любой постановке *„Ундины“* видеть любящих только живыми, бок о бок сидящими на троне». Теперь же Фуке решительно упрямился переделкам, и причиной тому служило наступившее отчуждение между ним и Гофманом.

Если до 1815 года Фуке со своими трескучими рыцарскими романами был одним из самых читаемых авторов, то ныне он утратил прежнюю популярность. Гофман же был теперь новым светилом на небосводе карманных изданий для дам, и Фуке реагировал на это с едва сдерживаемым ревнивым негодованием. К тому же проявились и политические разногласия. Фуке безоговорочно приветствовал «преследование демагогов», начавшееся после Карлсбадских постановлений 1819 года и вызвавшее, как мы еще увидим, либеральный протест со стороны Гофмана. Фуке, этот странный человек, даже предположил, что коварство «демагогов» лишило его литературной славы.

Таким образом, плодотворное сотрудничество с Фуке теперь было затруднительно для Гофмана. И тем не менее он до конца своих дней прилагал усилия ради новой постановки *«Ундины»*. Уже лежа на смертном одре, он просил дать ему партитуру, чтобы внести в нее исправления.

Глава двадцать вторая
БЕРЛИНСКИЕ ДНИ И НОЧИ

Если вспомнить, с каким нетерпением Гофман ждал на протяжении многих лет, начиная с 1812 года, представления своей оперы, на какие перемены в своей жизни надеялся в случае успеха ее представления в Национальном театре, то покажется удивительным его вскоре наступившее отрезвление, несмотря даже на его успех в качестве композитора. С юных лет он мечтал о великом музыкальном произведении. Но стала ли таковым его *«Ундина»?*

Еще оставался избыток желаний и неисполнившихся надежд, однако сил пуститься в плавание к новым берегам — во всяком случае, в первое время — не было. Правда, Минне Дёрфер, своей бывшей невесте, которой он впервые за много лет послал весточку, Гофман писал 8 ноября 1816 года с гордостью: «В ближайшее время опера попытает счастья также и на сценах Вены, Праги, Штутгарта и Мюнхена. Хочется повторить вслед за Гёте: „Чего желаешь в юности, того вдоволь имеешь в старости“». Гофман преувеличивал: того, что желал, он имел далеко не «вдоволь». Стоит лишь сравнить эти хвастливые слова с его пессимистичным по тону письмом композитору И. П. Шмидту, в прошлом судебному асессору, а недавно получившему столь вожделенную для Гофмана должность экспедитора, оставлявшую много свободного времени для занятий искусством. «Я прошу не относить меня к числу популярных композиторов, поскольку мне слишком недостает практики, чтобы написать еще многое. Вполне вероятно, что *„Ундина“* окажется первой и последней моей оперой, поставленной в здешнем театре» (8 сентября 1816).

И все же летом 1817 года Гофман еще раз замахнулся на создание оперы, на этот раз по Кальдерону. Контесса даже написал либретто, однако дальше одной арии и неоднократно повторявшихся заверений, что он уже держит в голове все произведение, дело не пошло. Да, *«Ундина»* останется его «первой и последней» оперой, представленной в Берлине, и он это сам понимал.

К ощущению того, что он как композитор достиг в *«Ундине»* предела своих возможностей, добавилась и пессимистическая оценка своей писательской карьеры. 30 августа 1816 года он признавался в письме Гиппелю: «Я больше не напишу ничего подобного *„Золотому горшку“*! Это надо ясно осознать и понапрасну не тешить себя иллюзиями!» (Однако тут он

ошибался: *«Принцесса Брамбилла»* станет еще одним его безусловным шедевром!)

Без иллюзий он смотрит и на свою карьеру чиновника: теперь он — советник апелляционного суда, имеющий твердый оклад и пользующийся уважением за свои деловые качества, так что иногда ему поручают даже замещать председателя суда. От этого места, обеспечивающего гарантированный заработок и уважение в обществе, он уже не может и не хочет отказываться: Гофманы занимают престижную квартиру на Жандармском рынке, тратят немалые деньги на пирушки в заведении «Люггер и Вегнер» и обеды в ресторане «Дитрих», дорого одеваются. Вполне вероятно также, что Гофман проигрывает деньги за карточным столом: среди участников застолий в «Люггере и Вегнере» были известные в городе картежники (прежде всего — д'Эльпон и Лютвиц).

И все же Гофман смотрел на свою чиновничью карьеру и литературное сочинительство на потребу рынка как на золотые цепи, которые сковывают его. И он не перестает «бряцать» ими перед окружающими его людьми, перед публикой. Его талант развлекать присутствующих обеспечивает ему аудиторию. Теперь, когда он стал знаменитым писателем, сочинил оперу, с такой пышностью поставленную на сцене, когда он к тому же занимает почтенную должность советника апелляционного суда, нет отбоя от желающих заполучить его в качестве украшения своих салонов. Кого только не было среди его знакомых: Вильгельм фон Гумбольдт, Цельтер, Пюклер, Август фон Гёте[53]. Клеменс Брентано вовлек его в свой дружеский кружок, душой которого были братья Герлахи. Там не принято было хорошо отзываться о Фуке, так что Гофман оказался в затруднительном положении. Брентано как-то раз совершенно открыто дал понять Фуке, что его роман *«Сигурд»* и вправду «не стоит ровным счетом ничего», потом направил оскорбленному Фуке письмо с извинениями, однако ироничный тон этого письма еще больше испортил дело. С тех пор Брентано не упускал случая разыграть бравого рыцаря. Однажды он задумал по пути на вечеринку заехать за Фуке целой компанией, наряженной средневековыми рыцарями, причем на Гофмана возлагалась деликатная обязанность пригласить беднягу. Гофман, оказавшись между двух огней (впрочем, это было его любимое положение), предупредил своего либреттиста о розыгрыше, правда, тоже не без иронии. Он охотно принимал участие в любой игре.

На одной из вечеринок с ним познакомился Эйхендорф[54]. Спустя десятилетия, вспоминая о своих литературных встречах, он сравнивал Гофмана с фейерверком, который горит с треском и блеском, вызывая изумление, однако быстро отгорает. Он, как и

многие другие, неодобрительно относился к привычке Гофмана проводить массу времени в питейных заведениях.

Гофман был достаточно тщеславен, чтобы некоторое время с наслаждением играть выпавшую на его долю роль главной достопримечательности. Однако вскоре он заметил, что восхищение, которым его при этом одаривают, столь же жидкое и слабое, как и чай, который обычно подают на такого рода вечеринках. «Как и все остальное, — рассказывает Хитциг, — его тщеславие было высокой пробы: он стремился поспеть везде, где можно было найти какое-нибудь наслаждение, и тщеславие предоставляло ему наслаждение наиболее полное и совершенное. Избитые фразы одобрения, которые светское общество привыкло извлекать из одного мешка — сегодня по поводу нового танцора, завтра о последнем произведении Гёте, послезавтра, скажем, о кровавой борьбе угнетенного народа, — не радовали его».

Окунаться в слегка подогретую водицу — не его стихия. От общества он требовал раздражения, вызова, накала. Он не искал одухотворенных бесед, сердечных откровений, прочувствованного молчания. Его страшил «демон скуки», даже если он являлся в облачении общительности. В вопросах общения Гофман занимал «окказионалистскую» позицию. Он выбирал свое окружение сообразно поводам, случаям, которые могли бы раскрутить маховик его остроумия, разбудить силу его воображения, фантазию, мысль. Если кто-то был «искренен» и говорил «серьезно», для него это еще не могло служить достаточным основанием, чтобы слушать. Добрые намерения сами по себе вызывали в нем скуку. Изобретательную ложь он предпочитал занудной правде.

За это Хитциг порицал его: «Нравственное достоинство человека для него не имело никакого значения при выборе круга общения. Умонастроение не играло для него в процессе общения никакой роли. Наилучшей рекомендацией для него служила способность вызвать к себе интерес… выше этого было умение развеселить, что достигалось посредством короткой, разительной шутки; наконец — обладание импонировавшим ему свойством… Кто не мог привлечь к себе с помощью одного из этих качеств, тот был для него безразличен». Должно быть, одним из этих способов обратил на себя его внимание отставной офицер д'Эльпон, пользовавшийся дурной славой. Начиная с 1819 года Гофман нередко проводил с ним ночи в питейном заведении «Люттер и Вегнер». Собственно говоря, этот д'Эльпон должен был бы вызывать в нем чувство неприязни, поскольку за год до их знакомства он опубликовал антисемитский памфлет, в коем досталось и Гофману, которого д'Эльпон принял за обеспеченного

выскочку, происходящего из еврейской семьи.

Гофман, обладавший весьма выразительной мимикой и телом, которое словно само говорило, постоянно тренировал свою физиогномическую наблюдательность. Он всегда готов был уловить в людях несоответствие между движениями тела и речью. Вообще его возбуждало и веселило, когда тела переставали слушаться своих владельцев и начинали откалывать собственные номера, — настолько он любил передразнивающую саму себя природу, ее гротескные проявления. Его собственный карликовый рост, непропорционально большая голова, выступающий вперед острый подбородок — все это вынуждало его мириться с самыми неожиданными капризами строения тела.

Все, кому доводилось тогда познакомиться с ним, замечали его необычайную подвижность. Гофман мог в разгар беседы выскочить из-за стола и, жестикулируя, забегать взад и вперед. Если ему все же удавалось усидеть на месте, то он беспокойно ерзал на стуле. Потом он вдруг наклонялся далеко вперед над столом, уставившись на сидевшего против него человека, затем резко откидывался назад, глядя в потолок, закрывал и вновь открывал глаза, растопыривал руки. Разговаривая, он мог внезапно умолкнуть. Он говорил быстро, высоким голосом, проглатывал окончания слов, сводил брови, произнося наиболее важные, по его мнению, слова.

Гофмана интересовало не то, кем является человек, а то, за кого он себя выдает, и потому он часто и охотно гримасничал. «В зависимости от того, какие перемены происходили внутри его, — вспоминает современник, — ежеминутно менялась его физиономия. Маленькое умное лицо все время становилось другим… Иногда он усаживался на отдельно стоявший в стороне от компании стул, чтобы незаметно, как он, вероятно, думал, дать безграничную волю игре своей мимики».

Гофман охотно имитировал. Мастер мимикрии, он при этом обнаруживал противоречия, которые ему доводилось наблюдать. При его телосложении почти любая попытка подражать жестам превращалась в карикатуру. Как и сам он превращал нужду в добродетель, собственное тело приходило ему на помощь при развитии его сатирического таланта.

Когда Гофману надоедало приличное общество, куда его приглашали как знаменитость, он отправлялся в питейное заведение. По замечанию едва сдерживавшего свое негодование Хитцига, Гофман «взял себе за правило, что если хочешь поразвлечься, то лучше делать это в общественном месте и за свои деньги, чем расшаркиваться в частном доме, поскольку общество в питейном заведении обладает тем преимуществом

перед всеми прочими, что, если оно не нравится, можно уйти, когда вздумается, не обидев при этом хозяина».

Таков «полимифик» Гофман: он сидит и рассказывает истории, держа при этом открытыми пути к отступлению — и пусть кто-нибудь попробует удержать его. Он остается или уходит, когда ему вздумается. Впрочем, он мог просиживать там и ночи напролет, выпивая при этом столько вина, что долг по счетам, оставшийся после его смерти, составил 1116 рейхсталеров. Однако хозяин питейного заведения отказался взыскивать этот долг, признав, что его постоянный посетитель Гофман привлекал к нему в заведение толпы любопытных, так что он и так хорошо заработал на нем.

Как пил Гофман? Об этом тоже рассказал Хитциг: «Не следует, однако, представлять его себе обыкновенным пьяницей, который любит вино ради вина и пьет, пока язык у него не станет заплетаться и он не уснет. У Гофмана все было иначе. Он пил, чтобы взбодриться; пока сил у него было больше, требовались меньшие дозы, потом, конечно, побольше. Зато, когда он взбадривался или, как он говорил, приходил в экзотическое состояние, для появления которого нередко хватало полштофа вина или хотя бы одного приятного слушателя, не было ничего интереснее, чем этот фейерверк остроумия и полет фантазии. Гофман мог непрерывно, по пять-шесть часов кряду блистать ими перед восхищенными слушателями. Но если экзальтация заставляла себя ждать, он все равно не сидел без пользы в питейном доме, где можно наблюдать множество людей, которые ничего не делают, лишь прихлебывают вино да зевают; он окидывал все это своим зорким оком, и тогда подмеченные им смешные, странные, даже трогательные особенности завсегдатаев становились материалом к будущим произведениям. Бывало, что он тут же делал наброски своим искусным пером».

Гофман был способен много выпить и долго высидеть, тогда как некоторые участники застолья, не выдержав, покидали компанию. Такие, например, как композитор И. П. Шмидт, который не в состоянии был тягаться с Гофманом в «физических эксцессах» пития и просиживания за столом ночи напролет.

Зачастую он даже по утрам, после завтрака, любил глотнуть арака, из которого в компании друзей готовили столь любимый всеми пунш.

Распорядок дня Гофмана был чрезвычайно напряженным. В первой половине дня он работал в апелляционном суде, дважды в неделю проходили судебные заседания. Обедал он обычно вне дома. После обеда немного спал, шел на прогулку и затем писал или сочинял музыку. По вечерам часто посещал театр и оперу,

после чего шел в питейное заведение, где иногда оставался до самого утра. Мишу, разумеется, он не брал с собой, она тихо жила дома, почти незаметная для круга знакомых Гофмана. В последние годы он так много проводил времени в заведении «Люттер и Вегнер», что велел даже направлять туда людей, которым от него что-либо требовалось. Там была его приемная.

Во всем, что не касалось его служебных дел по юридической части, Гофман с трудом переносил порядок. Что касается издателей, то он устанавливал сроки сдачи работы, которые никогда не соблюдал, и брал на себя больше обязательств, чем мог исполнить. В его рукописях царил невообразимый хаос, и лишь Миша могла как-то ориентироваться в них. Своей библиотеки Гофман никогда не имел. Собирательство и накопительство были не в его характере. Даже собственные произведения у него имелись не все.

Зато в служебных делах порядком и пунктуальностью он превосходил самого регистратора Геербранда. Вице-президент апелляционного суда Трюцшлер в каждом годовом отчете особо отмечал «солидную» или даже «превосходную» работу юриста Гофмана. Коллеги поражались, с какой быстротой и основательностью Гофман сочинял «реляции», «постановления» и «решения». Он был известен тем, что дела, по которым надлежало вынести решение, у него не залеживались. При этом рутина повседневных судебных дел не вытравила из него чувства справедливости. Писательница Хельмина фон Шези, в отношении которой Гофман должен был вести процесс об оскорблении, спустя много лет с восхищением вспоминала, как умело этот советник апелляционного суда, который, насколько ей было известно, ни во что не ставил ее как писательницу, повел дело и защитил ее от напрасных обвинений.

На службе Гофман умел хорошо использовать свое время. Он концентрировал свое внимание на главном, избегал показной деловитости, а во время заседаний делал наброски рассказов или даже сочинял целые готовые пассажи (одна из сцен в *«Песочном человеке»* возникла именно таким образом).

Когда Гофман в июле 1815 года поселился в своей новой квартире на Шарлоттенштрассе, его соседом оказался знаменитый актер Девриент, которому Ифланд незадолго до своей смерти предложил ангажемент в Берлине. Гофман и Девриент стали неразлучными приятелями, особенно во время ночных посиделок в питейном заведении.

Людвиг Девриент (1784–1832), сын берлинского торговца тканями, в раннем детстве, после смерти матери, был помещен в интернат. Он неоднократно бежал оттуда, но всякий раз его

водворяли обратно. Театр неудержимо тянул его к себе. Девриент хотя и не учился специально, однако сценическим мастерством владел отменно. В 1804 году в Лейпциге он вступил в передвижную театральную труппу. Его амплуа были подвыпившие бродяги и безобидные проказники. Однажды он сыграл Карла Моора, и это стало его звездным часом. В Лейпциге и Бреслау он считался лучшим исполнителем трагедийных ролей. Особенно он блистал в образах короля Лира и Фальстафа. Ему было присуще сочетание безумия и мудрости, страсти и меланхолии. Он так отдавался игре, что порой обессиленным падал на сцене. Ифланд увидел его в Бреслау в 1814 году. «Единственным местом, достойным вас, является Берлин, — будто бы сказал он, — и я чувствую, что это место скоро освободится». Вскоре после этого Ифланд умер, и Девриент приехал в Берлин. Здесь он продолжил свою карьеру. Публика безумно любила его, а сам он мог вытянуть любую роль, так что ему приходилось играть и в совершенно бездарных водевилях. Гофман опасался, что Девриент попусту растрачивает свой талант.

В еще большей мере, чем Гофман, Девриент «взбадривал» себя вином. Шесть бутылок составляли его дневную норму, что, казалось, не вредило его игре. Только вот его здоровье не выдерживало. Уже за несколько лет до смерти физически он представлял собой настоящую развалину.

Что Гофман особенно ценил в Девриенте, так это страстное комедиантство и комедиантскую страсть. Даже в трагическом — будь то в жизни или на сцене — у Девриента всегда проскакивала ирония, освобождавшая строгую серьезность от ее тяжеловесности. Он мог излить свою душу (что нередко случалось), однако при этом всегда оставалась толика игры, благодаря чему никогда не возникало ощущения той сковывающей прямоты, которую Гофман терпеть не мог.

Не только на сцене Девриент демонстрировал свой поразительный талант импровизатора. Как и у Гофмана, его воображение могло пробудиться в любой момент, перенося его в мир чудесных превращений. Оба любили предаваться игре воображения, мешая серьезное с игрой, имитируя и иронизируя над людьми и самими собой, делая друг другу признания, утешая друг друга и представляя свои ночные кошмары. Во время ночных посиделок с Гофманом Девриент становился первым слушателем его рассказов.

Глава двадцать третья
ГОФМАН ВХОДИТ В МОДУ

Настоящий поток рассказов Гофмана хлынул на рынок карманных изданий для дам, альманахов, карманных календарей и журналов. Он писал для *«Прямодушного»*, *«Урании»*, *«Берлинского карманного календаря»*, *«Карманной книжки для компанейских забав»*, *«Даров милосердия»*, *«Зимнего сада»*, *«Рейнской карманной книжки»*, *«Карманной книжки для дам»*, *«Карманной книжки для любви и дружбы»* и для издания *«Зритель. Современная газета для наставления и развлечения»*.

Гофман стал весьма востребованным автором на этом рынке печатной продукции. В конце концов его гонорары стали в восемь раз превышать ставку, по которой ему заплатил Кунц за *«Фантазии в манере Калло»*. Один только Генрих Клаурен с успехом мог требовать еще более высокие гонорары. Однако от Клаурена воротили нос даже те, кто зачитывался его книгами. Репутация Гофмана была получше. Если Клаурена назвать Конзаликом эпохи Бидермейера[55] (что касается популярности и качества произведений), то аналогией Гофмана будет Зиммель[56]. Пожалуй, Гофман не слишком преувеличивал, когда в *«Угловом окне»* изобразил продавщицу цветов, которая, вместо того чтобы уделять все свое внимание клиентам, зачитывалась *«Крошкой Цахесом»*.

Автора, снискавшего популярность и среди рыночных торговок, «серьезные» литературные критики из *«Йенской всеобщей литературной газеты»* или *«Гейдельбергского ежегодника»* не считали достойным серьезного рассмотрения. И тем не менее даже в интеллектуальных кругах, особенно в Берлине, много было разговоров о Гофмане. Там буквально ждали его новых произведений. Весьма показательны в этом отношении свидетельства Аттербума и Гейне. В «Кафе рояль» и, естественно, у «Люттера и Вегнера» некоторые рассказы Гофмана становились известны еще до того, как они выходили из печати. В случае с *«Повелителем блох»* (1822) болтовня и слухи сыграли роковую роль для Гофмана. Представители государственной власти, также имевшие обыкновение бывать в питейных заведениях на Унтер-ден-Линден и Фридрих-штрассе, заблаговременно узнали о готовящемся пасквиле.

И о *«Крошке Цахесе»* пошли слухи не только еще до его опубликования, но даже и до завершения работы над ним: о нем говорили как об опасной политической сатире, которую следует

запретить. Потому-то граф Пюклер-Мускау и был удивлен, когда Гофман прислал ему экземпляр издания этой вещи отдельной книгой. В своем благодарственном письме 2 февраля 1819 года он писал Гофману, что особенно рад этой книжечке потому, что его уверяли, будто «она является воплощением недозволенного и никогда не выйдет в свет». Пюклер-Мускау получил эти сведения с кухни слухов «высшего» света, в котором Гофман также являлся популярным или, во всяком случае, заслуживающим внимание автором. Гофмана читали и Гарденберг, и даже Гнейзенау[57]. Последний похвалил сказку *«Щелкунчик и мышиный король»* (1816) за то, что Гофман проявил в ней «полководческий талант» и «очень хорошо изобразил грандиозное сражение, убедительно обусловив поражение Щелкунчика завоеванием батареи, неудачно расположенной у матушкиной скамеечки для ног» (письмо Кунцу от 8 марта 1818).

Издатели и редакторы знали, чем они обязаны Гофману. Штефан Шютце, редактировавший в Веймаре *«Карманную книжку для компанейских забав»,* в письме издателю, выразив свое неудовольствие по поводу запоздалой присылки рассказа *«Datura fastuosa»*[58], признавался: «Да — если бы мы не зависели так сильно от Гофмана! Один его хороший рассказ, действительно, превосходит все, что в этом роде можно прочитать в карманных изданиях» (4 октября 1819).

Редакторы могли продолжать свою карьеру, если им удавалось заполучить произведение Гофмана. Как только редакторское кресло под ними начинало шататься, к Гофману прибегали как к последнему средству. Так, например, обстояло дело с Фуке, издававшим *«Карманную книжку для дам».* Фуке, к тому времени уже вышедший из моды, был очень заинтересован в Гофмане — только благодаря ему он мог сохранить свое место. Однако Гофман, заваленный заказами от других издателей, ничего не прислал, и Фуке в 1820 году пришлось прекратить свою деятельность в *«Карманной книжке для дам».*

Быстрота, с какой Гофман писал свои рассказы, была поразительной. За период с 1815 по 1822 год он ежегодно выдавал по нескольку сотен печатных страниц. Так, в 1815 году он, например, сочинил *«Приключения в новогоднюю ночь»,* несколько вещей для *«Крейслерианы»,* рассказы *«Фермата»* и *«Артуров двор»;* летом он написал второй том *«Эликсиров дьявола»,* а в конце года — *«Песочного человека».* Или взять 1817 год: он написал восемь больших вещей, вошедших частично в *«Ночные рассказы»,* частично в *«Серапионовы братья»: «Обет», «Пустой дом», «Майорат», «Каменное сердце», «Состязание певцов», «Дож и догаресса», «Чужое дитя»* и *«Мастер Мартин-бочар и его*

подмастерья». Наряду с этим он написал для *«Драматургического еженедельника»* весьма подробный театральный обзор — *«Люди искусства»,* который он на следующий год переработал в книгу *«Необычные страдания директора театра».*

Понятно, что при таком массовом производстве мало оставалось времени для шлифовки. Иногда он писал сразу несколько рассказов. Так он поступал уже в те времена, когда еще не был завален заказами. В конце 1813 — начале 1814 года он одновременно сочинял *«Письмо Милона», «Автомат»* и *«Золотой горшок».* Так шло и дальше: в 1818 году у него одновременно были в работе *«Зловещий гость»,* обрамляющее повествование для *«Серапионовых братьев», «Выбор невесты», «История с привидениями»,* и тогда же он приступил к сбору материала для *«Фалунских рудников».*

Позднее, работая над *«Котом Мурром»,* Гофман ироническим образом перемешал два романа, о Мурре и о Крейслере, тем самым возведя свой метод работы в формообразующий принцип. При этом его самоирония идет еще дальше: формообразующий принцип *«Кота Мурра»* он «развивает» из фикции дуализма «собственно» произведения — автобиографии Мурра и макулатурных листов — биографии Крейслера, которые были опубликованы будто бы лишь по недосмотру. Это различение макулатуры и «собственно» произведения проходит через все творчество Гофмана. Однако, представляя самодовольную болтовню и педантизм кота Мурра главным произведением, а биографию Крейслера — макулатурой, он высмеивал происходившую на литературном рынке переоценку ценностей — переоценку, которая сентиментальному образованному филистеру типа кота Мурра давала больше шансов, чем эксцентричному, неуравновешенному Крейслеру, постоянно мечущемуся между монастырем и безумием.

Таков сатирический замысел. В действительности же даже Крейслер представляет собой персонажа, отлично вписавшегося в литературу альманахов, от которой то бросало в дрожь, то находила сентиментальная грусть. По этой причине супруга Фуке, баронесса Каролина, оставившая после себя целую библиотеку романов собственного сочинения, очень быстро наделила чертами Крейслера своих наполовину благонравных, наполовину беспутных персонажей. В ее рассказе *«Дельфин»* из Иоганна Крейслера получился капельмейстер Готмунд, большей частью проводящий свое время, «потупив очи долу». Правда, его взгляд обращается и к небу, когда он садится за пианино: «С этого момента я не замечаю ничего происходящего вокруг меня. Сердце и душа тонут в звуках».

Действительно, и в этом мире расхожего чтива начинают свое победное шествие художественные натуры, таинственно-замкнутые, совершающие эксцентричные поступки, несчастные, но часто влюбляющиеся. В литературе Бидермейера персонажи типа Крейслера — уже не макулатура, и даже если они появляются эпизодически, их воздействие на публику возрастает.

Умный рецензент *«Литературной газеты»* в 1826 году, спустя четыре года после смерти Гофмана, охарактеризовал вкусы публики, у которой таким большим успехом пользовались его *«Ночные рассказы»* (том 1, 1816; том 2, 1817) и *«Серапионовы братья»* (1819–1821), весьма точно, хотя и уничижительно: «Если сравнить массу новых романов с прежними, то обнаружится заметное различие. Утрачены наивность, теплота и задушевность, и на смену им пришли бессердечное вышучивание, важное умничанье и всевозможные сумасбродства бездушной фантасмагории. Простодушный, исконный, несколько ограниченный героизм персонажей романов о рыцарях, разбойниках и волшебниках уступил место утонченной, зловредной жестокости… Сентиментальные слезоточивые бюргерские романы, в которых еще по-настоящему любили, а страдали только от родителей и опекунов, сменились изощренными историями об избирательном сродстве и супружеской неверности… авторы романов предпочитают изображать испорченность, вместо невинности, и представляют нам психологические эксперименты, вместо прежних сердечных излияний. На место морализирующих романов пришли юмористические и иронизирующие сочинения… Вместо пухлых романов теперь встречаются главным образом небольшие новеллы, которые все больше берут верх, заполняя развлекательные периодические и карманные издания, так что роман в периодической литературе грозит вовсе исчезнуть». Рецензент встревожен: вчерашний мир, кажется, окончательно канул в небытие. И все же его исчезновение началось гораздо раньше.

Революционный натиск ранних романтиков вызвал к жизни рефлектирующую поэзию, повысив спрос на все изощренное, захватывающее, таинственное. Тяга к утрате ориентиров приобрела некую эстетическую привлекательность. Правда, поколение ранних романтиков не задержалось слишком долго в этой рафинированной — «сентиментальной», по выражению Шиллера, — среде, снова ухватившись за нечто прочное, обязательное: Шеллинг, Фридрих Шлегель и Брентано перешли в католичество, Гегель проникся почтением к государству, а Гельдерлин уединился в своей башне. Многих опять потянуло к

непосредственности (правда, на сей раз опосредованной), к напряженной наивности. Однако тот факт, что они предвосхитили глубокие перемены в духе времени, теперь стал очевиден, поскольку их тяга к изломанному, отраженному, рафинированному и распадающемуся превратилась в феномен «массовой литературы». Приведенная выше характеристика «новых романов» с досадой отмечает все то, что можно охватить понятием «утрата наивности», речь идет о «бессердечном вышучивании», о «сумасбродстве бездушной фантасмагории», об «утонченной, зловредной жестокости», об «изощренных историях о супружеской неверности», об «изображении испорченности», о «психологических экспериментах», о «юмористическом и иронизирующем» стиле.

И вправду, дух времени, должно быть, стал каким-то особенно изощренным, поскольку политика Реставрации после 1815 года пыталась, словно бы ничего не произошло, восстановить в жизни отживший порядок XVIII века. Однако произошло слишком многое. Доверия к устойчивости и надежности традиционного порядка не стало со времен Французской революции и с тех пор, как армии Наполеона переворошили старые режимы Европы. Такое время переворотов и переоценок побуждало занимать позицию, при которой опираются на данность, не забывая, что все в высшей степени ненадежно и двусмысленно. Убеждения начинают меркнуть, а мораль хромает. Люди покоряются, втягивают голову в плечи, по мере возможности приспосабливаются, однако охотно поглядывают из своего уютного гнездышка туда, где бушуют бури или все погрузилось в своеобразный «полумрак» (Эйхендорф). Так называемый Бидермейер — период между 1815 и 1840 годами — культивирует легкое отношение к жизни, сопоставимое с венской культурой конца XIX века, когда буржуазия любила свой строй, но при этом непостижимым образом тянулась к тому, что его подрывало — к бессознательному, сексуальной патологии, жизненной неправде.

Рассказы Гофмана вполне отвечали основной тенденции времени. К сожалению, то же самое касается и антисемитизма, который после 1815 года, под влиянием немецко-патриотического движения и официальной государственной политики, опять получил широкое распространение, оставив след и в творчестве Гофмана.

В театрах тогда шли антисемитские пьесы, а ландтаг Пруссии яростно требовал отмены патента 1811 года, предоставлявшего равные гражданские права евреям, и принятия особых законов для еврейского населения. Кое-где в магазинах еврейских

торговцев били окна и ломали двери. «В Германии, — писал в 1819 году французский корреспондент, — началось отвратительное преследование евреев, свидетельствующее о том, что просвещение и образование в этой стране принесли плохие плоды, поскольку ненависть эту пропагандируют и некоторые писатели».

Гофман, находившийся в дружеских отношениях с евреями (Кореф, Хитциг), не был свободен от антисемитских предрассудков. На это указывают рассказы, написанные для полуофициального *«Берлинского карманного календаря».* Как в *«Выборе невесты»,* так и в *«Путаницах»* и *«Тайнах»* встречаются шаблонные карикатурные образы падких на деньги и тщеславных евреев. Подобного рода насмешки у Гофмана незлобивы, мимолетны, тем не менее они представляют собой мрачный аспект его творчества.

В ногу со временем Гофман шагал и в том, что касается «сумасбродных фантасмагорий», «изощренных историй о нарушениях супружеской верности», «психологических экспериментов» и «иронического стиля».

Вдоль аллеи Унтер-ден-Линден стоят дома с великолепными фасадами. Все здесь устроено наилучшим образом, упорядочено и показывает свою самую красивую сторону. «Уже не раз, — пишет Гофман в ночном рассказе *„Пустой дом“* (1817), — я проходил вдоль аллеи, и вот однажды мне бросился в глаза дом, поразительным образом отличавшийся от всех прочих. Представьте себе низенький, в четыре окна дом, зажатый меж двух высоких красивых зданий, верхний этаж которого едва возвышается над окнами первого этажа соседних домов; его плохенькая кровля, отчасти заклеенные бумагой окна, его бесцветные стены свидетельствуют о совершенно бедственных жизненных обстоятельствах владельца».

Этот дом — провал в ровной череде роскошных фасадов. За это и цепляется фантазия Гофмана. Но была и другая тайна, дававшая берлинцам такой же повод для пересудов: с 1816 года вновь живет в Берлине разведенная дочь Гарденберга Люси. С ней ее дочь и еще одна, необычайно красивая девушка, Хельмина Ланцендорф, которую она выдает за дочь своего кучера. Однако бросается в глаза, как она балует эту девушку. Судачат, что Хельмина является ее внебрачным ребенком от связи с Бернадотом, бывшим генералом Наполеона, сделавшимся королем Швеции. Хельмина сразу же стала привлекать к себе восторженное внимание на придворных праздниках. Фарнхаген писал: «Мужчины наперебой ухаживали за ней… Хельмина был

холодна, к ухаживаниям относилась лишь как к игре и тем еще сильнее привязывала кавалеров к себе».

И Гофман, получивший через Корефа приглашение на званый вечер к Гарденбергу, был очарован встреченной там Хельминой; не только ее бездушная холодная красота, но также и ее темное прошлое, равно как и витавшие вокруг нее слухи, будоражили его воображение. Граф Пюклер-Мускау, с которым Гофман познакомился также через Корефа, как раз готовил свою помолвку со значительно более старшей Люси фон Гарденберг, но было совершенно ясно, что внимание его обращено на «приемную дочь» Хельмину. Завязывалась новая «изощренная история о нарушении супружеской верности». Хельмина, сама обязанная своим появлением на свет такой истории, казалось, была предопределена к нарушению упорядоченных супружеских отношений окружавших ее людей. И даже сам Фридрих Вильгельм III, в остальном весьма солидный человек, всерьез подумывал о заключении морганатического брака с этой девушкой.

Фантазия Гофмана заработала, и он соединил обе тайны — пустого дома № 9 на Унтер-ден-Линден и Хельмины, сочинив историю совершенно во вкусе публики, которая любит, чтобы ей рассказывали жутковатые истории о том, на сколь шатких основаниях в действительности покоятся порядок и мораль, и о том, что даже при свете дня на роскошной улице встречаются темные углы.

Гофман эффектно расставлял акценты своих историй, в которых зачастую рассказывалось об оборотных сторонах повседневности. Чаще всего он стремился задействовать «шестое чувство», которое позволяет «в каждом явлении, каждой личности, поступке или событии сразу же разглядеть то эксцентричное, подобное чему мы не можем найти в нашей обычной жизни и потому называем это чудесным» *(«Пустой дом»)*. Воображение Гофмана руководствуется скептическим вопросом: «Что же такое обычная жизнь?»

Некий студент встречает итальянского оптика, воскрешающего в его памяти страшные воспоминания раннего детства; он покупает подзорную трубу и через нее наблюдает за женщиной у окна, влюбляется в нее и впадает в безумие, когда замечает, что заглянул слишком глубоко в глаза автомата; в конце концов он начинает сомневаться в реальности существования своей невесты и кончает жизнь самоубийством. Однако эта жуткая история с начала до конца близка к реальности. Гофман включает сюжет рассказа в социальную среду своих читателей, сообщает, сколь широкое распространение

получили там страх перед автоматами, подозрение, живы ли вообще те, кто представляется добропорядочными и славными людьми. Гофман изображает Бидермейер пронизанным сомнением: жива ли еще жизнь?

Гофман ведет своих читателей туда, где царит жуткая атмосфера. Например, в старинное имение на берегу Куршского залива: «Его окрестности суровы и пустынны, лишь кое-где на бездонных зыбучих песках растут одинокие былинки, и вместо парка, который обыкновенно украшает замок, к голым стенам господского дома с береговой стороны примыкает тощий сосновый лес, чей вечно сумрачный убор печалит пестрый наряд весны и где вместо радостного ликования пробудившихся к новому веселью птичек раздается лишь ужасающее карканье воронов, пронзительные крики чаек, предвестниц бури» *(«Майорат»)*. В этой местности, в которой прошли детские годы Гофмана, читатель становится свидетелем заключительного акта продолжавшейся на протяжении нескольких поколений драмы, в ходе которой графское семейство уничтожало себя ревностью, раздором между братьями, несчастной любовью и скупостью.

Или же читатель погружается в буйный мир комедии дель арте, в захватывающий маскарад под южным небом, где еще умеют радоваться жизни *(«Синьор Формика», «Принцесса Брамбилла»)*. Подобного рода экскурсы принимаются публикой на несколько чопорном севере весьма благосклонно с тех пор, как *«Ардингелло и счастливые острова»* Хейнзе и *«Путешествие в Италию»* Гёте с их яркими описаниями римского карнавала пробудили интерес к такого рода литературе.

Иногда Гофман ведет своих читателей в германское прошлое, например, на состязание миннезингеров в Вартбурге, где «чистый» Генрих фон Офтердинген одерживает победу над демоническим Клингзором *(«Состязание певцов»* — рассказ, позднее вдохновивший Рихарда Вагнера); или же в старинный Нюрнберг, в мир Ганса Сакса[59], в котором, в полном соответствии с обращенной в прошлое мечтой, искусство и жизнь еще образуют праздничное единство на почве благотворного ремесла. Это — мечты об удавшейся жизни в духе старых мастеров, о немецкой жизни и искусстве, мечты, которым предавались в то время, когда выдохся немецкий патриотизм, пробудившийся в эпоху Освободительных войн.

В ходе всех этих взлетов и погружений в сферы восторга и ужаса Гофман прочно устанавливает свою «лестницу в небо» на почве собственного «здесь и теперь». «Я полагаю, — разъясняет Теодор, один из Серапионовых братьев, свою поэтику, — что основание лестницы в небо, по которой собираешься подниматься

в высшие сферы, должно иметь опору в жизни, чтобы каждый мог подняться. Если же он, взбираясь все выше и выше, окажется в фантастическом, волшебном царстве, то он подумает, что это царство принадлежит и его жизни, является ее чудеснейшей частью».

Чтобы чудесное могло опираться на реальную жизнь, в распоряжении Гофмана был целый арсенал средств. Иногда исходной точкой для него служила современная картина, которая, как он мог предполагать, была известна по крайней мере берлинской публике. Для рассказа *«Фермата»* (1815) была использована картина Иоганна Эрдмана Хуммеля, представленная на Берлинской художественной выставке 1814 года: на ней изображена группа людей, музицирующих в обвитом виноградной лозой павильоне, которым помешало появление нежданного гостя. Эйхендорф спустя несколько лет намекнул на эту картину в своем рассказе *«Из жизни одного бездельника»*. Картина Хуммеля вдохновила Гофмана на написание рассказа, в котором повествуется о некоем юноше: итальянская певица увлекла его на путь искусства, но он испортил своим неловким музыкальным сопровождением ее блестящую заключительную трель, после чего любовь между ними кончилась. Спустя несколько лет он случайно встретил певицу в ситуации, напоминающей сюжет картины Хуммеля: группа по-праздничному настроенных людей собралась в итальянской гостинице, певица набрала воздуха для заключительной трели, и вдруг аккомпанировавшая ей сестра сбила ее неверным аккордом. Занимательная, колоритная и легко рассказанная история о неудачной попытке достижения совершенства — тема, близкая Гофману.

Побудительным мотивом для написания рассказов *«Дож и догаресса»* и *«Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»* послужили Гофману картины широко известного в то время художника Карла Вильгельма Кольбе, дружившего с Гёте. И здесь Гофман поступает так же, как и в *«Фермате»*. Он берет нарисованную сцену как концентрированный и потому фиксированный момент, как кульминацию действия, развитие которого он домысливает. Картины служат для него своего рода моментальными снимками, историю которых он рассказывает.

Другим приемом, к которому прибегал Гофман, было перенесение в далекое прошлое или в сказочный мир иронически замаскированного местного колорита или психологии его современников, как, например, в рассказах *«Выбор невесты»* и *«Синьор Формика»*. Если Гофман исходит из актуальной данности, конкретных мест и событий, то потом он меняет порядок

действия: незаметно повседневное переходит в фантастическое, чтобы затем, когда читатель будет в достаточной мере заинтригован, возвратиться к «обычной жизни». Зловещий торговец барометрами Коппола еще совершает свой последний призрачный выход, Натанаэль лежит с размозженной головой на земле, а рассказчик вдруг вводит в повествование идиллию: «Спустя много лет в некой отдаленной местности будто бы видели Клару, рука об руку сидящую со своим приветливым мужем у дверей прелестного сельского дома, и двое резвых мальчуганов играли перед нею». Картина, которую мог бы нарисовать Людвиг Рихтер[60]. Однако резкий контраст с описанными выше ужасами придает этой идиллии в духе Бидермейера мрачный оттенок: даже мнимая стабильность спокойной жизни несет в себе нечто жуткое.

Также в духе времени действовал Гофман, помещая собрание своих рассказов, ранее опубликованных в альманахах и карманных изданиях, в «футляр» обрамляющего повествования. Литературным образцом послужил для него, естественно, *«Фантас»* Тика, в котором собственно сюжет и обрамляющее повествование связаны друг с другом. Тик же, в свою очередь, ориентировался на *«Беседы немецких эмигрантов»* Гёте.

17 февраля 1818 года Гофман писал издателю Римеру, который предложил ему опубликовать собрание его рассказов: «Позвольте между тем задать вопрос, решение которого я всецело предоставляю вам, поскольку вам лучше знать, как должна расходиться книга. Что целесообразнее: выпустить вещи под простым названием *„Рассказы“* или же выбрать для них заманчивое облачение вроде Тикова *„Фантаса“»!* Ример с его чутьем издателя, знавший вкусы публики, посоветовал прибегнуть к «облачению», то есть к такой форме, которая позволяет автору, имеющему репутацию развлекательного писателя, сделать предметом собственно рассказа само место, где происходит повествование, — беседу друзей.

Дружеское общение тогда было широко распространено. В десятилетия после 1815 года Германия превратилась в классическую страну объединений и кружков. Испытывая затруднения во всякого рода общественной и прежде всего политической деятельности, люди, ощущавшие потребность в обществе единомышленников, объединялись в союзы. При бессодержательности прессы, придавленной цензурой, не было возможности для выражения общественного мнения; те же художники, писатели, чиновники, представители духовенства и прочие, кто не хотел терять взаимосвязь со всем, что волновало широкие круги населения, вынуждены были объединяться в

клубы, союзы, застольные общества, кружки и т. п. Так, например, в Берлине существовало «Неузаконенное общество», созданное в 1809 году под нажимом французских оккупационных властей, которое, не имея определенно выраженного литературного и политического характера, объединяло в своем составе представителей всех ученых профессий. Его членом был и Гофман. В *«Тайнах»* (1821) он писал, что общество «не ставило перед собой иной цели, кроме как обедать на добрый немецкий манер». Впрочем, членом этого общества являлся и Гегель, и, вероятно, именно здесь с ним познакомился Гофман. Эти собрания были не столь безобидными, как представляет их Гофман. Фарнхаген так рассказывает об одном из собраний тех лет: «Если бы кто-нибудь из посторонних послушал все эти разговоры, у него бы волосы встали дыбом, столь опасны они были по духу».

Страсть к чтению и писанию по сравнению с началом века возросла еще больше. К тому же в результате известного экономического подъема это увлечение овладело и мелкобуржуазными слоями. А поскольку политических объединений в это время не могло появиться, для «художественных» обществ, зачастую имевших политическую подоплеку, наступила пора расцвета. Вокруг братьев Герлах сложилось «Общество немецкого языка», в котором бывал и Гофман. Клеменс Брентано создал «Общество майских жуков», которые, как однажды иронически заметили в их кругу, «упорствуют в стремлении к сочинительству». Еще один союз, «Любители искусств», преследовал цель «будить души ото сна». Существовал также «Клуб для обсуждения нерешенных вопросов». «Друзья *„Берлинского карманного календаря*“» встречались по вторникам; имелось «Понедельничное общество» и «Общество среды».

Иногда общение носило совершенно не политический характер. Хедвиг Штегеман, Вильгельм Мюллер и Вильгельм Хензель (художник, столь ироничный образ которого Гофман вывел в *«Тайнах»)* затеяли втроем особую игру. При встречах Хедвиг Штегеман играла роль прекрасной мельничихи, Мюллер — мельника, а Вильгельм Хензель — бесшабашного охотника, который пытался вклиниться между ними.

Несколько студентов, встретившись в «Кафе рояль», решили написать продолжение *«Фауста».* Один из них отважно направил Гёте письмо с просьбой сообщить им план второй части, чтобы они могли завершить ее. Гёте, которого немало донимали подобного рода благородными предложениями (даже его собственный внук докучал ему стихами типа: «В заливе близ

Неаполя / Сходят суда со стапеля»), оставил, насколько известно, предложение общества любителей *«Фауста»* без ответа. В Берлине тогда же появилось несколько местных знаменитостей, которые ходили по званым вечерам и салонам, сочиняя стихи на любую заданную тему.

Сборник рассказов Гофмана *«Серапионовы братья»* носит название, которое дал себе литературный союз друзей, вновь образовавшийся вокруг Хитцига 14 ноября 1818 года, после возвращения Шамиссо из кругосветного путешествия. В 1815 году этот же кружок, в который тогда входил еще и Фуке, назывался «Орденом серафимов». Когда Гофман в начале 1818 года составлял план нового сборника рассказов, возобновление союза друзей еще не предвиделось и он собирался дать книге название *«Серафимовы братья».*

На имени Серапион друзья остановили свой выбор потому, что 14 ноября 1818 года, когда возобновленное общество собралось впервые, был днем святого Серапиона. Идею подсказала Миша, у которой для таких случаев был наготове церковный календарь.

В беседах обрамляющего повествования *«Серапионовых братьев»* даны портреты участников этого кружка. Находчивый в ведении беседы, но малоспособный в качестве сочинителя Кореф выступает под именем Винцент. Гофман с ироническим подтекстом вложил ему в уста сказку *«Королевская невеста»:* поэт-дилетант рассказывает историю о том, как некто с помощью удара лопатой излечился от «поэтита». Здравомыслящий, вносивший в кружок элемент уравновешенности Хитциг должен был под именем Отмара рассказывать «ужасные» истории о привидениях. Только Контесса под именем Сильвестр чаще всего выступал в своем амплуа. На его долю выпало, например, рассказывать историю из времен старинного Нюрнберга *«Мастер Мартин».* Теодор, Киприан и Лотар — фигуры, наиболее близкие к самому Гофману.

В обрамляющем повествовании к *«Серапионовым братьям»* обсуждаются отдельные рассказы, некоторые даже резко критикуются (например, *«Состязание певцов»* и *«Зловещий гость»).* Участники беседы отмечают удачи, даже если дело касается лишь отдельных персонажей или ситуаций (например, в *«Зловещем госте»* похвалы удостоилась лишь сцена внезапного открывания двери!). Вольные ассоциации побуждают к дальнейшим размышлениям. В тоне непринужденной беседы Гофман представляет здесь свои филологические размышления, соображения по поводу магнетизма, безумия, культуры общения. Встречаются и непосредственно биографические реминисценции:

так, о Теодоре сообщается, что его телесная болезнь стимулирует поэтическое творчество — наблюдение, справедливое в отношении самого Гофмана.

Все эти размышления, намеки, скрытые портреты, это заглядывание в поэтическую мастерскую находили отклик у публики. Для самого же Гофмана такая конструкция, к которой он первоначально обратился как к временному приему, имела еще и свое особое значение: помещение в эти рамки зачастую второпях написанных рассказов возвращало им смысл, который они в качестве самостоятельной литературы легко теряли — они становились свободно льющейся речью, возвращались в состояние актуального события повествования. При этом оживало прежнее значение повествования: собиравшиеся вместе люди общими усилиями стараются отвоевать у забот, тревог и рутины повседневности пространство, на котором царит жизнь. Они сидят вместе и что-то рассказывают. Жизненный смысл такого рода рассказов, пожалуй, отчетливее всего выражают сказки *«Тысячи и одной ночи»,* на которые Гофман не случайно ссылается: там сказка должна продлить жизнь, отсрочить грозящую смерть. Так же и в *«Декамероне»* Боккаччо: кругом свирепствует чума, а люди не утрачивают любовь к жизни, поочередно рассказывая друг другу истории. Такого же типа и *«Беседы немецких эмигрантов»* Гёте: в высшей степени неопределенной, опасной ситуации (беженцы потеряли и свое происхождение, и свое будущее) люди, лишившиеся родины, на время возвращают ее себе — именно рассказами о ней.

В *«Серапионовых братьях»* нет столь драматической ситуации, но и здесь ощущается потребность приободрить друг друга: «Но кого же из нас тем временем не увлекал бешеный водоворот дел и событий? Разве могло все страшное, все ужасное, все чудовищное, что несет с собой наше время, пройти мимо нас, не захватив нас, не оставив внутри нас своего кровавого следа?.. Так давайте же… попытаемся соединиться друг с другом новыми узами». И они соединяются, рассказывая.

Обрамление *«Серапионовых братьев»* инсценирует этот многозначительный ритуал рассказывания; здесь не обязательно все само по себе должно быть одинаково важным, значительным, «глубоким» — если оно «развлекает» в архаическом смысле восточного повествования, то уже хорошо и это. Смысл, который имеет повествование само по себе, сообщается и отдельным рассказам, даже если они в литературном отношении менее качественны. Однажды Гофман сказал о своих сочинениях для карманных изданий, что их можно было бы написать и задним местом. В конце *«Серапионовых братьев»* он приходит к

примирительному заключению: «Каждый говорил, как душе его было угодно, не считая свои мысли чем-то совершенно особенным или необыкновенным и не пытаясь представить их таковыми, хорошо сознавая, что первейшим условием любого сочинения является та простодушная непритязательность, которая только и может согреть сердце, благотворно возбуждая дух».

Следует учитывать, что Гофман писал свои рассказы и романы почти столь же быстро, как он мог бы изложить их устно. Путь от замысла до написания был примерно таким же коротким, как и устный рассказ. Именно поэтому его стиль несет в себе что-то от разговорной речи. Он делает общий набросок, намечает его в высшей степени характерными штрихами, которые благодаря своей выразительности остаются в памяти, подчеркивает эффекты загадочного, затем излагает предысторию, большей частью носящую поясняющий характер, возвращается к общему плану, после чего события доводятся, зачастую поспешно, до конца. При этом динамика повествования не в последнюю очередь определяется опасностью забыть детали. Красная нить должна оставаться натянутой, иначе все перепутается, а боковые линии повествования и отсылки, которые должны быть упомянуты, потеряются. И тем не менее не раз случалось, что Гофман, если сроки поджимали, отдавал часть рукописи и не помнил точно, что именно он уже написал. И тогда ему приходилось, превозмогая чувство неловкости, спрашивать у издателя, как обстоит дело с тем или иным персонажем.

Рассказы Гофмана имеют одну характерную черту: они очень последовательны. Игра символов и соотношений может развиваться лишь в ограниченной мере — развитие действия слишком неудержимо. Если Гофман все же возвращается назад, то символы — такие, например, как глаз, очки или зеркало в *«Песочном человеке»,* — приобретают динамическую функцию, интегрированную в действие. Размышления и описания не становятся пространными, их затягивает в себя поток событий.

Этот тип повествования располагает к чтению взахлеб, что является оборотной стороной «поточного» метода написания.

Гофман писал быстро, поскольку излишне не мудрствовал. К литературе он никогда не относился так же серьезно, как к музыке, и потому здесь он был свободен от тормозящего страха совершить ошибку. Впрочем, с такой же легкостью он писал и свои великие произведения. Работа над *«Котом Мурром»* или *«Принцессой Брамбиллой»* отнимала у него ничуть не больше времени, чем какой-нибудь наспех написанный рассказ для альманаха. Если та или иная вещь удавалась ему лучше, то вовсе не по причине более тщательной отделки.

Глава двадцать четвертая
ВООБРАЖЕНИЕ В ПОИСКАХ ЖИЗНИ

Если рассмотреть все рассказы Гофмана в их совокупности, то можно обнаружить еще одну, причем очень важную причину быстроты повествования: зачастую его рассказы идут не новыми путями, а катятся по наезженной колее проблематики, лишь варьируя различный фактический материал. Схема развития сюжета достаточно наглядна. При этом речь идет о взаимосвязанных проблемах соотношения воображения и воплощения, любви и искусства, искусства и гражданской жизни.

Общие очертания этой схемы развития сюжета таковы: некто живет в стеснительной, тревожащей действительности. Ее требования чрезмерны. «У меня слишком много действительности», — писал Гофман в одном из своих юношеских писем. Как и он сам, многие из его героев ощущают себя узниками своей профессии, своего происхождения, условностей, ожиданий окружающих. Особенно тесно становится, когда даже собственное тело превращается в тюрьму. «У меня тело художника… скоро оно будет ни на что не годно», — писал Гофман также в юношеском письме. Для пса Берганцы тело становится обузой, для Крошки Цахеса — даже проклятием. Когда страстное желание пробуждается — а оно пробуждается прежде всего в великой страсти любви — и наталкивается на это препятствие, тогда-то и может разыграться драма: страстное желание, втиснутое в узкий мир тела, пытается найти выход в воображении. Герой смотрит на «образ» женщины и влюбляется. Должен быть «образ», но еще не реальное лицо. При этом речь идет прежде всего о переживании внутренней силы, внутренней потенции. «Образом» может быть реальное изображение, как, например, алтарный образ святой Розалии в *«Эликсирах сатаны»* или фрески в *«Артуровом дворе»,* но функцию «образа» могут брать на себя голос, как в *«Автоматах»,* или игра воображения, как королева горы в *«Фалунских рудниках».* Даже кукла *(«Песочный человек»)* может пробудить влюбленное воображение.

Даже если «связь» первоначально остается совершенно воображаемой, тем не менее она глубоко вторгается в жизнь соответствующего героя, который чувствует себя словно заново рожденным и зачастую даже вырывается из своих прежних жизненных обстоятельств (Траугот в *«Артуровом дворе»* отказывается от профессии купца и становится художником, Теодор в *«Фермате»* отправляется путешествовать). Кризис

наступает лишь в том случае, если «увиденная» становится существом из плоти и крови, если она, как выражается Гофман, «вступает в жизнь». Тогда кризис неизбежен, поскольку возникает непоправимое несоответствие между воображением и воплощением. Единство лица и «образа» не может быть продолжительным.

Когда же «образ» и лицо снова разъединяются, в принципе, возможны четыре пути дальнейшего развития сюжета.

Первый — погружение в герметический мир воображения. Отшельник Серапион, «совершенно удалившийся от внешнего мира», служит примером такого случая, который Гофман называет также «светлым безумием». Ему близок также замкнутый мир детской фантазии. Сказки Гофмана *«Щелкунчик и мышиный король»* и *«Чужое дитя»* рассказывают об этом.

Второй — погружение в столь же герметический мир совершенно трезвого принципа реальности, для которого «внешний мир» абсолютно обязателен. Чиновники, даже во сне неспособные забыть о своих шкафах с делами, представляют этот тип «безумного благоразумия». На примере студента, заключенного в стеклянную бутылку *(«Золотой горшок»),* Гофман показывает, что «внешнее» может быть заключено в ограниченное пространство.

В-третьих, разъединение «образа» и лица выражается в ничем не омраченнном ясном опыте «двойственности» любого бытия. Порой он также болезнен, однако в качестве такового должен быть сохранен. Этот опыт является темой *«Артурова двора».* Траугот, молодой служащий в купеческой конторе, не может наглядеться на старинные фрески Данцигской биржи; ему является «образ», и он ощущает в себе призвание художника; он ищет «увиденную» и находит ее воплощенной в дочери безумного художника Берклингера, проводящего целые дни перед чистым полотном. Однажды эта Фелицитас вместе со своим отцом неожиданно исчезает, уезжает, как полагает Траугот, в Сорренто. Он отправляется за ней. В Италии он хотя и не находит любимую девушку, однако открывает в себе талант художника. Кроме того, в Дорине, девушке, напоминающей Фелицитас, он находит в известной мере замену ей. Ради получения наследства он возвращается в Данциг и там узнает, что Фелицитас вовсе не уезжала в Италию — она, рожденный грезой образ его любви, выдана замуж в Мариенвердер за советника уголовного суда Матезиуса и теперь живет там как почтенная советница Матезиус.

Многим персонажам Гофмана, пережившим такое отрезвление, не удается сохранить здравый рассудок. Траугот же находит в себе силы выдержать «двойственность» воображения и

действительности. Возбуждение «образом» привело его на путь самопознания: он открыл в себе действительность своего творческого воображения, причем открыл настолько осознанно, что ему уже нет необходимости отрицать эту противящуюся, не воображаемую действительность; он, выражаясь словами Клейста, «благодаря этому прекрасному напряжению узнал самого себя». Так что в конце Траугот может воскликнуть: «Нет, нет, Фелицитас, я тебя не потерял, всегда ты останешься моею, ибо сама ты есть творящее искусство, что живет во мне. Теперь — лишь теперь я узнал тебя. Что у тебя, что у меня общего с советницей Матезиус!»

Познание принципа двойственности делает возможной для таких персонажей, как Траугот, светлую, лишь иногда слегка омрачаемую грустью жизнь. В беседах *«Серапионовых братьев»* Гофман различает ее со «светлым безумием» отшельника Серапиона и формулирует следующим образом: «Бедный Серапион, в чем состояло твое безумие, как не в том, что какая-то враждебно настроенная звезда лишила тебя познания двойственности, которой, собственно, только и обусловлено наше земное бытие. Существуют внутренний мир и духовная сила, позволяющая увидеть его со всей ясностью, в совершеннейшем блеске активнейшей жизни, однако наша земная доля такова, что именно внешний мир, в котором мы заключены, исполняет роль рычага, приводящего в действие любую силу. Внутренние явления зарождаются в круге, который образуют вокруг нас явления внешние и через который дух может перелететь лишь в самых смутных, таинственных догадках». Однако жить в состоянии этой «двойственности» можно лишь при условии, что «земная доля» или, иначе говоря, плотские желания не будут слишком заметно превалировать.

Если тело не идет ни на какие компромиссы, то возникает четвертый вариант развития сюжета, из которого Гофман охотно извлекает свои жуткие эффекты: воображение может защищаться лишь посредством насилия над воплощением. Как это происходит, показывает пример преображения Аурелии в *«Эликсирах сатаны»*: Аурелия должна быть убита, чтобы могло наступить то успокоение, которое делает возможным преображение в «образе».

В рассказе *«Церковь иезуитов в Г.»* происходит нечто аналогичное. Только здесь Гофман, верный своей торопливой манере, не рассказывает историю до конца. Содержится лишь намек на то, что художник ради своего искусства, то есть ради «образа», вероятно, убил собственную жену.

Этот вариант отбрасывает темную тень на возвышенную,

отрицающую все телесное «любовь художника», которая, как говорится в романе о Крейслере, протягивает к возлюбленной из плоти и крови только «духовные щупальца, без рук и пальцев». Под возвышенным отречением кроется взрывоопасная смесь — насилие над плотскими желаниями, над собственным телом и телом другого человека.

Об этом мире насилия и саморазрушения повествует и один из наиболее знаменитых рассказов Гофмана — *«Песочный человек».* Не в последнюю очередь благодаря фрейдистской интерпретации, усматривающей здесь классическую драму Эдипова комплекса, эта жуткая история почти перестает быть «ночным рассказом» и уподобляется совершенно ясному сценарию, в котором укоренились психоаналитические категории. Сам Гофман не слишком высоко ценил этот рассказ, хотя мысль о его написании с беспримерным упорством преследовала его. Он даже сделал то, чего обычно никогда не делал, — отметил час, когда приступил к написанию *«Песочного человека»,* а ту знаменитую «исходную сцену» из детства Натанаэля (Коппелиус собирается лишить мальчика глаз, умирает отец и т. д.) написал за один присест во время заседания апелляционного суда.

Студент Натанаэль влюбляется в женщину, которая, как ему показалось, улыбается ему из окна соседнего дома. Он видел ее там и раньше, однако лишь взгляд через подзорную трубу пробуждает в нем чувство. Эту подзорную трубу он приобрел у торговца барометрами Копполы, у человека, в котором он узнал кошмарный образ своего детства — адвоката Коппелиуса, темным образом связанного со смертью отца.

Натанаэль обеспокоен неожиданным появлением Копполы, его мучит предчувствие, что этот человек «помешает его любовному счастью». Однако первое время казалось, что дело обстоит не так, ведь именно благодаря подзорной трубе Копполы и начинается любовное счастье. Олимпия, «увиденная» в окне через подзорную трубу, возбуждает в нем более сильную страсть, нежели Клара, его невеста.

В отличие от Клары, Олимпия держит себя тихо, ничего не требует, не перечит, и это дает Натанаэлю повод воскликнуть: «О чудесная, небесная женщина!.. В твоей глубокой душе отражается все мое бытие!» Натанаэль отражается в Олимпии, и ее казалось бы понимающий взгляд является его собственным отраженным взглядом. Открытие, что Олимпия в действительности является автоматом, жестоким образом ставит Натанаэля лицом к лицу с его собственным нарциссизмом. Кто любит, как Натанаэль, тот испытывает страх перед другим человеком, перед реальной

женщиной, перед женщиной во плоти, например, перед Кларой.

Еще до того, как Натанаэль влюбляется в Олимпию, он признается в этом страхе, зашифрованном в пересказе сна. Он стоит с Кларой перед брачным алтарем, и тут фатальный Коппелиус касается «милых глаз» Клары, которые «вонзаются в грудь Натанаэля, точно жгучие кровавые искры». Глаза Клары более не являются «окнами души», они — часть ее тела, от которого, чувствует он, исходит угроза для него. «Вонзающиеся глаза» — тело женщины, которого Натанаэль боится, поскольку от него исходит для него угроза разложения с таким трудом утвержденной идентичности. Как только он позволяет этим глазам вонзиться в него, все начинает вращаться в «огненном круге». Однако ужас, вызванный кружащимся в вихре пульсированием слившихся тел, внезапно обрывается: «впивающиеся» глаза Клары превращаются в находящийся на расстоянии «взгляд», который, в свою очередь, вызывает ответный взгляд: «Я же имею глаза, — говорит приснившаяся Клара, — только взгляни на меня». Натанаэль следует приглашению, и тотчас же прекращается глухой рокот в «черной бездне». Однако наступивший покой будет смертельным. Глаза Клары, которые более не «вонзаются», уже не живые. «Натанаэль смотрит в глаза Клары, но не кто иной, как смерть приветливо взирает на него глазами Клары».

Этот сон предрекает судьбу Натанаэля. В конце рассказа, когда он немного придет в себя от шока, вызванного Олимпией, незадолго перед свадьбой Натанаэль снова посмотрит через подзорную трубу на Клару и, к своему ужасу, обнаружит, что и она — автомат. Один раз он увидел в мертвом живое, а другой раз — в живом мертвое. Этого замешательства он не переживет. Гигантских размеров Коппелиус стоит у подножия башни, с которой бросился вниз Натанаэль.

В своих ощущениях Натанаэль отгородился от мира других, от телесного мира. Страх перед этим миром лишил его способности проводить различие между действительностью и воображением. Что вогнало его в это губительное для него замыкание в себе самом?

Как и во многих своих рассказах, Гофман представляет сцену из раннего детства, которая поясняет, как все началось. Словно предвосхищая теорию психоанализа, его рассказы ищут правду личности в ее зашифрованном раннем детстве, в той «тайной истории», из которой происходит мифическая судьба. Семья имела обыкновение собираться после ужина в комнате отца. Рассказывали истории, а отец курил. Всякий раз шум на лестнице резко обрывал это мирное общение родителей и детей.

«Песочный человек идет», — говорила мать.

Шум на лестнице, подавленное молчание отца и печаль матери, нарушенный мир, хлопанье дверей — все это указывало на встречу отца с неким непонятным, но ужасным существом, с тем самым «песочным человеком» из старинных немецких сказаний. Натанаэль хочет удостовериться, собственными глазами увидеть то, что до сих пор лишь давало о себе знать своими фатальными последствиями. Он прячется в комнате отца. Зловещий гость появляется, это старый знакомый, адвокат Коппелиус, который иногда обедает у них. «Однако и самое страшное создание не могло бы нагнать на меня большего ужаса, чем этот Коппелиус», — говорит Натанаэль. Чем объясняется этот ужас? Прежде всего тем, что таинственное оказывается давно известным. А также тем, что Коппелиус даже при свете дня кажется «отвратительным и отталкивающим», настолько отвратительным и отталкивающим, что все, к чему бы он ни прикоснулся, становится тошнотворным. Коппелиус находится в центре силового поля, которое лишает ребенка чувств. Ночью невозможно взглянуть на него. Сидя за обеденным столом, он распространяет вокруг себя молчание; к чему он прикоснется, то невозможно более взять, а еда кажется невкусной. В присутствии Коппелиуса ребенок не слышит и не видит. Неудивительно, что тело мальчика коченеет от одного только запретного взгляда на жуткого гостя. Когда Коппелиус кричит: «Подавай глаза, подавай глаза», Натанаэль с криком выбегает из своего укрытия; Коппелиус хватает его, хочет забрать глаза мальчика; отец молит о пощаде, но тело Натанаэля превращается в автомат. Таким образом, рассказывается, как ребенок в раннем возрасте изгоняется из своего тела.

Возникает вопрос, не является ли то, что здесь переживает Натанаэль, по Фрейду, Эдиповым треугольником с ужасами кастрации. Во всяком случае, из жизни самого Гофмана отец ушел так рано, что дело не могло дойти до Эдипова треугольника.

Фрейдистская интерпретация усматривает в мотиве отъятия глаз и подзорной трубы лишь «эквивалент кастрации». Однако при этом утрачивается соль рассказа: тот, кто в раннем детстве при каких угодно обстоятельствах был изгнан из своего собственного тела, — как показывает судьба Натанаэля, — не может более доверять и своим глазам.

Гофман рассказывает историю человека, которого лишили его воплощенного «я». Сила, которая осуществила это в раннем детстве, коренится в семье и при этом остается неясной, покрыта пеленой воображения, и поняты могут быть лишь ее драматические последствия. Исходная сцена фиксирует тот яркий

момент, когда эта сила принуждает ребенка передать свое тело как безжизненную куклу внешнему миру для механических манипуляций.

Тогда Коппелиус превратил Натанаэля в механическую куклу, а теперь ввернул ему глазной протез, вследствие чего он не может более доверять своим собственным чувствам, своей чувственности, доверяя лишь искусственному аппарату. В «подзорной трубе» заключается вся психодрама Натанаэля: самоощущение и восприятие покинули его воплощенное «я», живой организм вооружается мертвым заменителем органа, оптическим прибором Копполы, который Натанаэль держит перед глазами и который обманывает его, калечит ему жизнь, едва не делает его убийцей и уж во всяком случае превращает в самоубийцу.

Если бы Натанаэль мог использовать плотское влечение как средство познания, он не ошибся бы — ни в Олимпии, ни в Кларе.

Напомним еще раз, о чем писал юный Гофман: «Мне всегда кажется, будто у меня тело настоящего художника, а это значит, что оно будет ни к чему не пригодно и я стану наносить визиты, оставляя его дома». В *«Песочном человеке»* он показал, каково бывает человеку, тело которого «ни к чему не пригодно» и который вынужден «наносить визиты, оставляя его дома».

Наряду с триадой *любовь — воображение — тело* другой большой темой Гофмана было: *искусство и жизнь.*

Эту тему он поднимал уже в *«Крейслериане»* и *«Псе Берганце».* Там он протестовал против того, чтобы искусство, которое само для себя является целью, использовалось в качестве простого средства для достижения более высоких общественных целей или же способа развлечения, поучения, морального наставления или восстановления силы для труда. «Для искусства нет более высокой цели, — пишет он в *«Псе Берганце»,* — чем зажигать в человеке ту страсть, которая освобождает все его существо от всех земных страданий, от принижающего гнета повседневной жизни, точно от нечистых шлаков, и *так* возвышает его, что он, гордо и радостно подняв голову, взирает на божество, даже вступает в общение с ним».

Гофман не хотел терпеть никаких целей, стоящих выше искусства, не желал связывать искусство с принципом полезности. В этом он противопоставлял себя буржуазному обществу, которое вознамерилось все в мире превратить в средство. Его Крейслер вторит Гамлету: «Вы можете меня расстроить, но не сможете играть на мне!» Однако это тот самый жест, который, с одной стороны, отвергает интеграцию через

общественное использование, а с другой — возвышает индивидуальный характер искусства до метафизики и религии.

Воображение, которое перед лицом воплощений любви не раз было посрамлено или же влекло за собой катастрофические осложнения, также находит в искусстве свое «астральное тело». Искусство в равной мере открывает «высоту» и «глубину» жизни. Гофман всегда говорил это о музыке, но отнюдь не о литературе, которую он, не задумываясь, ставил на службу интересам развлечения. Правда, литература являлась для него и «стеной плача». Здесь он давал выход своей печали по поводу опошления музыки бюргерской жизнью. В литературе он делал также определенные выводы из метафизики искусства, проблемы которой в то время начали проявляться.

Ранние романтики ставили искусство на место религии (или, как Шлейермахер, делали религию искусством). На том «звездном небе над нами», которое, по Канту, должно было теперь считаться пустым, то есть лишенным божественного, романтики зажигали звезды поэзии, лучи которой проникали в сердца, размягчая жесткий «нравственный закон», установленный Кантом.

Романтическое жизнеощущение проявляло мало интереса к потогонным трансцендентальным категориям Канта. Оно хотело одним прыжком достичь трансцендентальной точки. Этой точкой являлось искусство, прыжком — танец, столь же прекрасный, как на картинах Каспара Давида Фридриха или в описании Жана Поля: «Столь высоко подняться над облаками жизни, чтобы весь внешний мир с его волчьими ямами, хранилищами костей и громоотводами казался внизу небольшим игрушечным садиком».

Нельзя не заметить, что эта эйфория от искусства после 1815 года стала казаться подозрительной, скепсис разъедал ее, что справедливо и в отношении Гофмана, который теперь в качестве советника апелляционного суда и хорошо оплачиваемого сочинителя для карманных изданий прочно сидел в бюргерском седле. Яркий пример кризиса романтического обожествленного искусства Гофман нашел в лице Клеменса Брентано, с которым в 1816 году активно общался.

Брентано почти одновременно с Гофманом прибыл в Берлин. Здесь, несмотря на то что его поэтический талант стал иссякать, его окружили, точно «райскую птицу эстетических чаепитий», почитанием и восхищением. Однако Брентано уже не радовала его слава. Поэзия, к которой он и прежде относился слишком легко, стала казаться ему пустым звуком и туманом, бессовестной игрой, занимаясь которой, человек грешит против жизни. В черновике письма Гофману в начале 1816 года Брентано высказывался по этому поводу: «Уже давно я испытываю

известное отвращение ко всякого рода поэзии, отражающей саму себя, а не Бога… я глубоко убежден, что фигляр, даже если бы он сыпал из волшебного кубка божественные дары, не относился бы к этой раздаче со всей серьезностью, находя удовольствие в том, чтобы манной зашибить голодающих… Ничтожные фигляры, именуемые юмористами, всегда выступают в литературе перед моровым поветрием. Это — последний обед приговоренного к смерти, последний пир блудного сына».

Людей творческих профессий Брентано как-то сравнил с гусем, утратившим все естественные пропорции и жизненную силу, поскольку его чрезмерно раскормили, чтобы потом с большим удовольствием съесть. Брентано преодолел этот кризис, лишь обратившись в католичество. В религии он обрел опору, которую ему не могло больше дать искусство как жизнеутверждающая сила. Таким образом, он ступил на путь, по которому пошли, например, Фридрих Шлегель, Шеллинг и Эйхендорф. Живое доверие к поэзии уступило место ощущению того, что в искусстве утрачивается «солидная, отвечающая своему назначению жизнь», как отмечал Гегель. Несомненно, это было обусловлено и возрастом. Больше уже просто не было сил ставить искусство во главе возможных жизненных целевых установок. «То, что прекрасно, благословенно само по себе» (Мёрике)[61] — в этом теперь не находили удовлетворения, вдруг заметив метафизическую и связанную с ней институционально-гражданскую бесприютность. Искусство перестало быть центром некой однородной среды. Складывалось такое ощущение, словно разрушающий все иллюзии окрик истории разбудил лунатика, и тот упал вниз. Прежней самоуверенности, все еще наивной в своей основе, несмотря на всю рефлексию, более не было. У Брентано появилось даже чувство стыда, очень современное чувство, поскольку это был социальный стыд. (Позднее, накануне мартовской революции 1848 года, он приобретет программное значение.) «Некий внутренний стыд, — писал Брентано, — сдерживает нас — чувство, ведомое каждому торгующему свободными и духовными ценностями, прямыми дарами неба… Все люди, не зарабатывающие хлеба своего в поте лица своего, должны в какой-то мере испытывать стыд, и это чувствует каждый, кто еще не сел окончательно на мель, когда должен был сказать, что он — писатель» (Брентано. *«История о славном Касперле и прекрасной Аннерль».* 1817).

В это время Шиллер не смог бы столь непринужденно писать свое *«Эстетическое воспитание человека».* Слишком громко звучали теперь голоса людей, усматривавших в искусстве, если оно выступает дерзко, яд, разъедающий жизнь. Искусство

перешло в оборону, вынуждено было оправдываться. Должно было пройти еще полвека, пока Рихард Вагнер не предпримет блистательную попытку вновь подчинить жизнь диктату искусства. В его лице стремление ранних романтиков к «избавлению» через искусство и поэзию еще раз с сознанием собственной правоты заявит о себе на исторической арене.

Вариации Гофмана на тему «искусство и жизнь» несут на себе отпечаток кризиса, поэтому не случайно, что именно от Брентано, в ком особенно отчетливо проявился этот кризис, исходил импульс к написанию *«Советника Креспеля»*. В этом рассказе жизненная проблематика искусства представлена чрезвычайно заостренно.

В своей шестой книге *«Поэзии и правды»* Гёте рассказывает о неком франкфуртском оригинале, советнике и архивариусе Иоганне Бернгарде Креспеле. Этот сторонившийся людей, временами циничный, но восторженно относившийся к искусству человек пренебрегал всеми обычаями и условностями, идя своим путем, в том числе и при строительстве дома, о чем мать Гёте писала сыну в Веймар: «Креспель строит дом по собственному проекту, не пригласив ни каменщиков, ни плотников, ни столяров, ни стекольщиков — он все собирается делать сам, и дом у него получится как его штаны, которые он также шьет сам».

Гофман был знаком с книгой Гёте. Видимо, от Брентано узнал он и об этой причудливой самодостаточности. Во всяком случае, его советник Креспель строит дом столь же необычным образом. Возможно, Гофман вспоминал также о Брентано, когда писал о Креспеле: «Что у нас остается в мыслях, то Креспель целиком воплощает в дело», поскольку Брентано будто бы сказал о себе самом, что он такой человек, который «непременно выскажет любую хоть сколько-нибудь стоящую мысль».

Советник Креспель у Гофмана — странный персонаж, «коего природа или судьба лишили покрова, под прикрытием которого прочие люди незаметно совершают свои сумасбродные выходки». Его «сумасбродная выходка» состоит в таинственном обхождении с красивой молодой женщиной, которую он запер в доме и которой запрещает петь. Однажды ночью на улицах послышалось «неземное по красоте своей» пение, которое внезапно и, похоже, насильственно оборвалось. О Креспеле было известно лишь то, что он разбирал старые скрипки, а затем выбрасывал. Подоплека этой истории постепенно выходит наружу. Молодой женщиной оказывается Антония, дочь Креспеля. Она талантливая певица, но поражена неизлечимым недугом. Врач сказал, что Антония умрет через шесть месяцев, если совершенно не откажется от пения. Поэтому-то Креспель, который обычно аккомпанировал на

скрипке своей любимой дочери, и следит за тем, чтобы этот умирающий лебедь впредь хранил безмолвие. Ради ее жизни он отказывается от красоты пения, действующего столь губительным образом.

Здесь звучат бамбергские реминисценции. Мы знаем, что консульша Марк упрекала Гофмана за то, что преподаваемый им метод пения будто бы подрывает здоровье Юлии. Искусство, подтачивающее тело и жизнь, — такова химера, вокруг которой строится и рассказ Гофмана о Дон Жуане: певица, исполняющая партию донны Анны, умирает после своего блестящего выступления. Креспель же принимает решение против искусства, в пользу сохранения жизни. Отрезанный от живого искусства, он ищет утешение в рукотворном анализе: он разбирает инструменты, чтобы постигнуть тайну прекрасных звуков, разрушая при этом то, что ищет. И все же Антонию не удается спасти: во сне он слышит, как она поет, а проснувшись, находит ее мертвой.

Там, где Гофман пытается примирить искусство и жизнь, он охотно прибегает к обращенной в прошлое утопии. На примере старых немецких мастеров (Дюрер во *«Враге»* и мастер Мартин в одноименном рассказе) он показывает, как коренящиеся в ремесленных навыках способности, встречающие признание и в бюргерской среде, поднимаются до уровня искусства, не отрываясь при этом от почвы общественной жизни и бюргерской морали. В этом мире Ганса Сакса он открывает контекст жизни, которому еще неведомы разобщение в результате одностороннего подхода и энтузиазм через самоотречение и который еще сохраняет в бюргере художественный смысл, а в художнике — бюргерский. Еще Новалис в своем *«Генрихе фон Офтердингене»* изобразил старинный Аугсбург в этом духе примирения искусства и жизни. Рихард Вагнер позднее подхватит в своих *«Мейстерзингерах»* ту же утопию, прежде чем примется за создание нового мифа об искусстве, водворяющем единство. Однако этот тип мастеров у Гофмана уже подвергается угрозе: в рассказе *«Враг»,* который Гофман диктовал на смертном одре и не успел закончить, вокруг Альбрехта Дюрера плетется таинственный заговор сил бездны.

Но к этому типу мастеров принадлежит и златокузнец Кардильяк из *«Мадемуазель де Скюдери»* — одна из самых зловещих фигур среди литературных персонажей Гофмана. Этот рассказ уже после первой публикации в карманном издании встретил восторженный прием со стороны публики и принес автору в качестве подарка от обрадованного издателя ящик вина. Сюжет его известен: в Париже времен Людовика XIV совершается

серия загадочных убийств. Придворная дама мадемуазель де Скюдери берет на себя роль детектива. Ей удается то, в чем не преуспели со всей своей проницательностью криминалисты и судейские — обнаружить убийцу. Им оказался златокузнец Кардильяк, крупнейший в то время мастер своего дела, клиентами которого были представители высших кругов Парижа. Однако именно это и толкало его на совершение убийств. Ему нестерпимо было сознавать, что созданные им произведения искусства, в которые он вкладывал всю свою любовь и мастерство, попадают в чужие руки, к людям, которые используют их лишь для удовлетворения своего тщеславия и тяги к роскоши, а также в качестве вспомогательных средств при своих галантных похождениях. Эта тема часто варьируется в творчестве Гофмана. Его кавалер Глюк говорит: «Я открыл священное непосвященным»; искусство проституируется, становясь продажным. Возникает драматическое несоответствие между тем, чем искусство является для художника, и тем, что оно значит для широкой публики.

Еще в *«Крейслериане»* Гофман находил удовлетворение в том, чтобы поносить публику. Тон его произведения дал Жану Полю повод заметить в предисловии к *«Фантазиям в манере Калло»:* «Художник — например, наш автор — может очень легко скатиться от любви к искусству к человеконенавистничеству, используя розовые венки искусства в качестве терновых венцов и поясов с шипами, вознамерившись карать».

В *«Мадемуазель де Скюдери»* поношение публики переходит в серийное ее уничтожение. Художник, выступая в роли одинокого мятежника, пытается с помощью кровопролития разорвать тот контекст жизни, в котором его искусство, являющееся для него наивысшей целью, низводится до положения простого средства. Здесь конфликт между искусством и жизнью выливается в серию убийств.

Однако в этом рассказе речь идет не только об экстремальной патологии души художника. Важной проблемой является также контраст между понимающим взглядом, даже в этом безумии открывающим потаенную логику, и той юридической беспомощностью, которая перед лицом этого феномена пасует или же прибегает к бесцеремонной расправе.

Как и в *«Эликсирах сатаны»,* здесь познавательные возможности юриспруденции при столкновении с безднами души предстают в весьма неблагоприятном свете. Мы знаем, что Гофман как художник любил заглядывать в бездны. И в качестве юриста он предпочитал такие случаи, в которых приходилось иметь дело с безумием и страстью, с щекотливым вопросом о «невменяемости». Как он поступал при этом? Как

взаимодействовал опыт поэта со знаниями юриста? На этот вопрос поможет ответить случай Шмоллинга.

Глава двадцать пятая
ЮРИДИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД В БЕЗДНУ

25 сентября 1817 года в Хазенхайде близ Берлина была найдена Генриетта Лене, лежащая на дороге с тяжелым ножевым ранением. Пострадавшая успела назвать преступника — своего любовника, работника табачной фабрики Даниеля Шмоллинга. Тот сам вскоре явился на место преступления и подтвердил выдвинутое против него обвинение: да, он ударил Генриетту ножом в сердце. Она умерла на следующий день. Прежде не судимый 38-летний Шмоллинг сделал следователю подробное признание: еще три недели назад он задумал убить свою любовницу, правда, мотива убийства он не смог назвать, сообщив лишь, что его неотступно преследовала мысль о необходимости совершения этого преступления.

Отсутствие мотива потребовало проведения обследования душевного состояния Шмоллинга на предмет его вменяемости. Проводивший обследование доктор Мерцдорф заявил, что Шмоллинг совершил преступление в состоянии *«amentia occulta»*[62] и в тот момент «был совершенно не способен принимать решения по разумным основаниям… не будучи при этом в состоянии алкогольного опьянения или аффекта, которые лишили бы его этой способности». Опираясь на это экспертное заключение, защитник Шмоллинга требовал освободить своего подзащитного от наказания и поместить под стражу в целях безопасности.

Однако комиссия по уголовным делам городского суда Берлина, где было возбуждено дело, добивалась вопреки экспертному заключению смертной казни, аргументируя свое мнение тем, что допущение *«amentia occulta»* — внезапного, быстро проходящего умопомрачения в момент совершения преступления — заводит следствие в тупик, в результате чего возникает порочный круг. Вместо того чтобы доказывать, что умопомрачение привело к преступлению, из факта совершения преступления делается заключение об умопомрачении. По ходатайству защиты дело было передано для экспертного заключения в коллегию по уголовным делам Берлинского апелляционного суда. И человеком, составившим заключение апелляционного суда, опровергавшее утверждение о невменяемости и тем самым одобрявшее смертный приговор, был Э. Т. А. Гофман.

Пристрастие Гофмана к такого рода трудным случаям было

известно. Позднее, уже после смерти писателя, Хитциг порицал его за то, что он «вследствие своеобразного направления своей мысли особенно любил копаться в сомнительных состояниях души».

И в других случаях Гофман выдвигал аргументы против утверждения о невменяемости. Всякий раз, когда речь шла о совершении преступлений, в которых раскрывались бездны души, он остерегался говорить о «болезни». Он имел очень широкое представление о «нормальном»: и преступлению находилось в нем место.

Судебная полемика по вопросу о вменяемости, в которую вмешался Гофман своими заключениями (позднее их, кстати, использовал Бюхнер при создании своего *«Войцека»*[63]), уже тогда волновала умы. Как раз в то время в характере выносившихся приговоров и применявшихся наказаний произошел эпохальный переворот, совершению которого способствовали великие философские идеи и тенденции эпохи. В проблеме вменяемости противостояли друг другу различные антропологические теории, выдвинутые Новым временем. Практические соображения требовали четких ответов на вопросы, от которых зачастую зависели жизнь или смерть. В каких пределах человек отвечает за свои поступки? В каких пропорциях его действия определяются силой разума, силой природы и силой социальных обстоятельств?

Прежде всего речь шла о том, чтобы разграничить в человеке сферы действия разума и природы. В суде, когда в качестве меры наказания выбирают между виселицей и сумасшедшим домом, рассматриваются те же самые вопросы, которые в ту эпоху относились к сферам компетенции трансцендентальной философии, философии истории и эстетики.

До XVIII века вопрос о вменяемости не ставился. При поиске преступника играл роль только мотив преступления. Если мотив был найден, то преступление и преступник сливались в единое целое. Это целое должно было выражаться в признании, для получения которого прибегали к пыткам. Вопрос о том, что привело преступника к совершению преступления, даже не ставился. В XVIII веке отношение к этому изменилось. Первоначально лишь смутно проступавшая за фактом преступления реальность стала явью, приобрела благодаря новому взгляду, новому интересу, уже прошедшему проверку в литературе и философии, более отчетливые контуры. Теперь хотели не только узнать, кто совершил преступление, но и получить ответ на вопросы: «Как можно понять и квалифицировать причины, приведшие к совершению преступления? Каково их происхождение в самом преступнике?»

Литература подготовила почву для подобных вопросов. Вспомним хотя бы о том, как Вертер защищал преступление, совершенное в состоянии аффекта: «Вы, люди, говоря о каком-нибудь деле, непременно выскажетесь: „Это хорошо, а это — плохо!“ И что все это должно означать? Поняты ли вами внутренние побуждения, приведшие к совершению поступка? Знаете ли вы с уверенностью, как развивались его причины, почему это произошло, почему оно должно было произойти? Если б вы знали, то не судили бы столь поспешно». Оппонент Вертера, чиновник, возражает, что в интересах мирного сосуществования людей необходимо принимать решения и выносить приговоры. По мнению чиновника, защищаемая Вертером необходимость понимать внутренние причины преступления в конечном счете приведет к тому, что будут порушены все законы, вся безопасность, гарантируемая государством. Вертер, требуя, чтобы законы, эти «бездушные педанты», обрели способность «смягчаться», прибегает к страстной аргументации движения «Бури и натиска», уделявшего так много внимания безднам души. «Неистовые мыслители» того времени считали, что разум должен быть ограничен «природой», и всячески ратовали за ее «полномочия».

В юридической сфере это «признание полномочий природы» превращает вопрос о преступнике в другой вопрос, позднее сформулированный Бюхнером следующим образом: «Что такое живет в нас, заставляя нас лгать, убивать, воровать?» То же и в романтической медицине, придававшей большое значение психосоматическим и психологическим аспектам; Шеллинг включил ее в свою натурфилософию. Здесь слишком велико стремление видеть, как несчастный разум не выдерживает натиска психических и психосоматических процессов.

Этим тенденциям все еще противостояла Кантова этика долженствования, отстаивавшая власть практического разума и расширявшая сферу ответственности: человек несет ответственность и за свои аффекты, поскольку должны быть разумные основания для принятия решения о том, следует ли отдать предпочтение «природе», порождаемым ею желаниям и страстям. Остается еще вопрос, вольно или невольно в случае совершения преступления человек лишается разума, который должен был бы удержать его на праведном пути. Только во втором случае он не нес бы ответственности за свое деяние. Однако и тогда, по Канту, требуется быть крайне осмотрительным, поскольку слишком часто за объяснением, что человек не по своей вине был лишен возможности руководствоваться разумом, скрывается не что иное, как

сознательное нежелание противиться натиску желания.

В согласии с Кантовой этикой долженствования находилась старая медицина эпохи Просвещения, которой приходилось противостоять атакам со стороны медицины новой, ориентированной на натурфилософию романтиков. Личный врач прусского короля К. В. Гуфеланд усматривал грозящую опасность для разума и государства в том, что, как он писал в предисловии к работе Канта *«О власти духа»,* «даже философия, обычно носительница духовной жизни, в новейшие времена совершенно не проводит различия между духом и телом, причем как философы, так и врачи столь активно защищают зависимость духа от тела, что тем самым даже оправдывают все преступления, представляя несвободу души как их источник, и дело скоро дойдет до того, что совсем ничего нельзя будет назвать преступлением. Но куда ведет такого рода воззрение?.. Не ведет ли оно к самому грубому материализму? Не уничтожает ли оно мораль и добродетель, которые как раз и заключаются в жизни идеи и господстве ее над телесным? Не уничтожает ли оно истинную свободу, самостоятельность, самообладание, самопожертвование, короче говоря, наивысшее из того, чего достиг человек, — победу над самим собой?»

Так какую же позицию занимал Гофман в этом споре о вменяемости, который велся между представителями позднего Просвещения и сторонниками романтической медицины и натурфилософии? В какой-то мере удивительно, что он, раскрепощенный романтик, в качестве юриста был на стороне Канта. Ссылаясь на Канта, он в заключении по делу Шмоллинга прежде всего подвергает сомнению исключительную компетенцию врачей устанавливать факт душевного расстройства. Он утверждает, что медицина может квалифицированно выявлять не наличие безумия, а лишь его возможные телесные причины и сопутствующие явления, все же прочее следует предоставить «образованным психологам». Однако «психологии» как научной дисциплины тогда еще не существовало и под ней подразумевалось не более чем «основанное на опыте знание человека». В уверенности, с какой Гофман в данном случае претендует на право компетентно высказывать «психологические» суждения, находит отражение то обстоятельство, что в дискурсивном плане проблемой безумия первой стала заниматься не медицина, а философия и литература.

Затем Гофман переходит к понятию *«amentia occulta»,* введенному представителями романтической медицины Рейлем и Гофбауэром, к теории внезапно наступающего безумия, которое

Мерцдорф обнаружил у Шмоллинга. Гофман предостерегает от того, чтобы на основании отсутствия *очевидного* мотива делать заключение о наличии душевной болезни. При этом, отмечает он, не поддающийся объяснению факт сам используется как объяснение: если не обнаружена болезнь, ведущая к совершению преступления, то само преступление представляют как болезнь. Против этого Гофман протестует. Для него сам человек является тайной, загадкой, и бездонность его душа сама по себе является нормальным состоянием. Если невозможно обнаружить мотив, то это лишь подтверждает старинную мудрость: *Individuum est ineffabile*[64].

При допросе Шмоллинг сообщил для протокола: «С тех пор, как мне пришла на ум мысль убить Лене, всякий раз, как я думал об этом, меня охватывало беспокойство, которое особенно усилилось в последние три дня до совершения убийства… Всякий раз, как я думал об убийстве, на меня нападал страх, и он был столь силен, что меня прошибал пот… Этот страх не проходил вплоть до того момента, когда я совершил убийство. Но как только я это сделал, страх тут же исчез».

В своем комментарии к протоколу допроса Шмоллинга Гофман показывает, что очень хорошо понимает, как человек, с коим случилось раздвоение личности, испытывает страх перед самим собой. Однако тут же он предостерегает от психологических «спекуляций»: «Человеку, погруженному в земные дела, не дано постичь глубину своей собственной натуры, и если философу позволительно предаваться спекуляциям по поводу этой темной материи, то судья обязан придерживаться лишь того, что является неопровержимо установленным фактом. Свобода человека, рассматриваемая метафизически, не может влиять на законодательство и судопроизводство; моральная же свобода человека, т. е. способность согласовывать свою волю и ее деятельные проявления с нравственным принципом… предполагается в качестве предпосылки для применения любого наказания, и любое сомнение в этом отношении должно быть убедительно доказано судье, чтобы он принял его во внимание».

Эти рассуждения чрезвычайно важны, и не только для Гофмана. «Моральная свобода» должна «предполагаться», и это означает, что она является гипотезой, регулятивной идеей судебной практики. При регулировании общественных отношений следует поступать так, как если бы каждый обладал управляемой разумом свободой. В «глубине человеческой натуры» с этой свободой дело может обстоять иначе, что понимает и Гофман, однако судья, являющийся представителем власти, не должен пользоваться этим пониманием до тех пор, пока

окончательно не удостоверится. Гофман, возможно, сознает фиктивный характер этой «свободы», однако считает ее непременной предпосылкой для упорядоченного общественного сосуществования.

Если кто-то убежден в институциональной необходимости регулятивной идеи, то это вовсе не значит, что он при этом обязан отстаивать ее притязания на абсолютную истинность. Гофман, во всяком случае, этого не делал. С точки зрения публичной карательной практики он предполагал возможность свободных, осознанных и ответственных действий; если же поменять точку зрения и рассматривать проблему вменяемости не в качестве представителя власти, а в качестве философа или литератора, то можно и попытаться заглянуть в «глубины человеческой природы», в результате чего могут обнаружиться внутренние принужденность и стесненность, которые не дают оснований говорить о действиях человека, предопределяемых его собственной волей. Например, тому, как вожделение переходит в патологическую потребность убивать, Гофман посвятил целый роман, *«Эликсиры сатаны».* Однако, убежден он, судье непозволительно заглядывать в эти «бездны». По какой же причине?

Исчерпывающий ответ на этот вопрос мы находим в рассказах и романах Гофмана. Взгляд юриста с неизбежностью является взглядом представителя власти, и Гофман неоднократно показывает, особенно при разработке темы магнетизма, сколь разрушительным бывает понимающий взгляд во внутренний мир человека, если этот взгляд бросает представитель власти. По этой причине органы власти должны с уважением относиться к внутренним тайнам индивида. Власть не имеет права быть любопытной, поэтому она должна довольствоваться регулятивной идеей моральной свободы. Для того чтобы держать власть на расстоянии от глубин души, необходимо заставить ее играть по правилам общественной игры, согласно которым следует действовать так, как будто ты свободен. В противном случае за властью признается компетенция решать, что является безумием, а что «нормальным состоянием».

Гофман как судья и как писатель воплощал в себе эту двойную позицию. Как юрист он был *обязан действовать в качестве представителя власти.* При исполнении этой функции он не должен был прибегать к собственным знаниям глубин человеческой души, поскольку, уважая право других на сокровенное, он был обязан подвергать сомнению способность других делать обобщения.

Однако за литературой он признавал свободу пробовать

другие способы видения и прибегать к иному опыту. Для этого литература должна избегать *вынужденной последовательности действий,* за ней должно признаваться право на попытку, в ней не действует правило: «Кто сказал „А“, тот должен сказать и „Б“». Ее шанс заключается в разделении мысли и поступка, ибо там, где имеет место вынужденная последовательность действий, очень легко появляется скрытая самоцензура: в конце концов позволяют себе лишь мысли и чувства, приемлемые с точки зрения общества, политики, согласия.

Не так у Гофмана: его творчество не обременено притязанием на формулирование неких общественно полезных выводов и постулатов. Все, что он привносит в литературную игру, не подвергается предварительной сортировке по принципу обоснованности с точки зрения политики, морали или терапии. Строго говоря, Гофман не хочет что-либо доказывать. Открытия, которые тем не менее содержатся в его произведениях, он совершает благодаря двойному ограничению: он не берет на себя никаких обязательств и ни к чему не обязывает.

Обе точки зрения, с которых Гофман рассматривает тему «невменяемости», принадлежат к разного рода явлениям — к юриспруденции и литературе. Однако в решающем пункте они соприкасаются: как юрист-кантианец Гофман противится расширительному толкованию психической болезни, стремлению подводить под понятие безумия любые действия, отклоняющиеся от нормы, не имеющие очевидного мотива, убедительного с точки зрения обыденных представлений.

Это расширительно истолкованное понятие «невменяемости», против которого выступал Гофман, в отдельных случаях могло бы обусловить принятие более «гуманного» решения, по которому обвиняемого отправили бы не на эшафот, а в каторжную тюрьму для душевнобольных. Но, с другой стороны, расширение понятия «невменяемости» сопряжено со стремлением все больше зауживать пределы «нормального», расширяя тем самым сферу психических болезней.

Тот же, кто, как Гофман, наоборот, расширяет понятие вменяемости, оперирует более широким понятием «нормального». При таком взгляде человек, не будучи больным, становится более разнообразным, глубоким, темным; его действия более непредсказуемы, чем хотелось бы видеть с точки зрения ограниченной нормальности; такому человеку слишком поспешно наклеивают ярлык «безумия». Некоторые литературные персонажи Гофмана опровергают подобного рода поспешное наклеивание ярлыков. Например, советник Креспель: «Несоответствие внутреннего душевного состояния внешней

жизни, которое ощущает чувствительный человек, заставляет его гримасничать, чего обладатели спокойных лиц, над коими не властны ни боль, ни сладострастие, не могут понять и потому сердятся… Мне вспоминается человек, безудержный юмор которого стал причиной того, что половина города, где он жил, считала его безумным».

В литературном взгляде в бездну души и в юридическом неприятии расширительного толкования душевной болезни («невменяемости») у Гофмана соприкасаются оба типа видения — литературный и юридический. Сколь бы парадоксально это ни звучало: рационалистическая антропология, от имени которой Гофман постулирует принцип свободы воли и тем самым расширительно понимаемую ответственность, ориентирована на более содержательное понятие человеческой натуры, нежели то, которое представляла романтическая медицина с ее поспешными диагнозами невменяемости.

Выводы, которые делал из этого юрист Гофман, на первый взгляд кажутся менее «гуманными»: он выступает за ответственность и наказание там, где романтическая медицина предлагает содержание под стражей для обеспечения безопасности и лечение. Однако подобного рода медицинская гуманность имеет и свою оборотную сторону: зауженное понятие психического здоровья и нормальности в сочетании с государственной властью делает более плотной сеть вездесущего контроля за психическим состоянием людей. Когда мотив исправления и лечения начинает доминировать над мотивом наказания, отклоняющееся, нарушающее правила поведение попадает в сферу компетенции новой «властной технологии»: лечение, в конце концов, переходит в злоупотребление психиатрией. Этому оппонирует Гофман: как юрист — предлагая расширительное толкование ответственности и вменяемости; как писатель — показывая нам обычность необычного, нормальность бездонности души и естественность безумия.

Глава двадцать шестая
В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ: ИОГАННЕС КРЕЙСЛЕР

В 1818 году в *«Необычных страданиях директора театра»* Гофман предостерегал своего друга Девриента от того, чтобы в погоне за сиюминутным успехом слишком часто довольствоваться дешевыми ролями: «Постоянно двигаясь по болоту, усталый, павший духом путник в конце концов начинает сомневаться, существуют ли вообще возвышенности со свежей зеленеющей травой, и утрачивает вкус к ним».

Похоже, Гофман обращал это предостережение и к себе самому, ибо порой его сочинения для карманных изданий казались ему тем же «болотом», в котором он боялся утонуть. В таком настроении Гофман поддерживал себя замыслами создания «великого произведения». Из Варшавы в Берлин он прибыл с планом создания оперы по произведению Кальдерона; в конце бамбергского периода и в первый год жизни в Берлине его укрепляла в осознании собственной ценности работа над *«Ундиной».*

Между тем прошло несколько лет литературного успеха. «Наш Гофман… теперь бесспорно является нашим первым юмористом», — заметил Шамиссо после выхода в свет *«Крошки Цахеса»* (начало 1819 года). Однако Гофман, уже успевший привыкнуть к успеху и вниманию публики, не желал довольствоваться этим. Он намеревался еще раз собрать все свои силы для большого литературного броска. Стимулом к этому послужила для него подготовка второго издания *«Фантазий в манере Калло»,* которой он занимался в конце 1818 года. Он еще раз перечитал то, что обещал в *«Крейслериане»,* а именно опубликовать в ближайшее время роман о Крейслере *«Часы просветления некоего безумного музыканта».* При подготовке второго издания *«Фантазий в манере Калло»* Гофман, кое-что исправивший, а кое-что изъявший, — например, фрагмент пьесы *«Принцесса Блондина»,* — оставил в тексте анонс о *«Часах просветления».* Следует ли ему приниматься за написание этой книги, замысел которой впервые появился в 1812 году и короткий набросок которой он сделал в 1814 году? Сможет ли он воссоздать то настроение, в котором тогда в Бамберге у него созрел план этого произведения?

В начале 1819 года впервые вышли из печати сочиненные еще в Бамберге и посвященные Юлии Марк итальянские дуэттины. Это позволило Гофману еще раз пережить старые чувства, старые

настроения.

Весной 1819 года он заболел, его мучили нервные боли в спинном мозге. Несколько дней он провел на грани жизни и смерти. Все это должно было сойтись, чтобы дать ему толчок к написанию большого романа. В начале лета 1819 года он начинает писать *«Кота Мурра»,* затем прерывает работу на время лечения в Вармбрунне, а поздней осенью 1819 года заканчивает первый том романа, который в начале следующего года выходит в свет с весьма пространным названием: *«Житейские воззрения кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера. Издано Э. Т. А. Гофманом».*

Однако интерес автора к этому роману продержался недолго. Должны были пройти почти два года, прежде чем осенью 1821 года он закончил второй том. К написанию запланированного третьего тома Гофман так и не приступил.

В романе виртуозным образом ведется рассказ о двух жизнях, которые пересекаются и притом служат карикатурой друг на друга. Вначале идет жизнеописание кота Мурра, рассказанное им самим. Кот демонстрирует, сколь легко в мире людей прослыть «порядочной особой» и даже поэтом, если с усердием усвоить необходимые культурные навыки. Здесь пародируются мотивы, обороты речи и композиционные элементы так называемого образовательного романа, получившего широкое распространение после *«Вильгельма Мейстера»* Гёте. Пародией на образование является дрессировка кота. «Человеческой» же чертой выступает готовность терпеливо сносить эту дрессировку, совершенно противную кошачьей природе. Гофман пародирует обычные этапы процесса образования: у Мурра была «образовательная» юношеская дружба с пуделем Понто; его «личность» вызревала в любви к кошке Мисмис; свои бесшабашные юные годы он провел в «кошачьем буршеншафте», из-за чего ему довелось испытать на себе «преследование демагогов»; Понто ввел его в «большой мир» собак, в котором проводятся свои званые вечера и чаепития в кругу единомышленников; наконец, он начинает вести уважаемую и доходную жизнь литератора, пребывая в ладу с самим собой и миром.

Когда в декабре 1821 года у Гофмана умирает его реальный кот, он использует это как повод к тому, чтобы в конце второго тома умер и его литературный кот Мурр. Идея кота ничего более не дает Гофману: ставший писателем Мурр уже достиг своего совершенства.

С биографией Мурра контрастирует фрагментарная биография Крейслера, которую Мурр якобы использовал в качестве бумаги для черновых набросков и промокашки и которая

по ошибке также была напечатана.

Замысел этой конструкции совершенно очевиден: жизнеописание Крейслера, терзаемого внутренними противоречиями, отклоняющегося от стандарта «нормальности», для кота-филистера, отлично вписавшегося в бюргерскую норму, представляет собой лишь макулатуру; Крейслер, которому везде тесно, затерялся среди страниц, повествующих об удачном приспособлении к бюргерской жизни.

Игра с двумя жизнеописаниями имеет своей целью не только изображение двух миров, бюргерско-филистерского и художественно-эксцентричного: кот и Крейслер, как задумывал Гофман в продолжении книги, должны были даже сблизиться. Любовные страдания и художнические устремления кота представляют собой пародию на страдания капельмейстера, но пародия эта, как и всякая пародия вообще, затрагивает стыдливо замалчиваемую правду возвышенного. Крейслер со своей любовью и своим искусством устремлен вверх, но так ли уж сильно отличаются его устремления от желаний кота?

С точки зрения Крейслера, кот смешон, но и от кота падает тень тривиальности на Крейслера. Что же представляет собой тривиальность? Это то простое, та «земная доля», тот круг телесного, в котором «кружится» Крейслер, из которого он хотел бы, но не может вырваться и в котором кот загадочным образом чувствует себя комфортно.

Когда Гофман сидел над своими рукописями, его реальный кот время от времени пробегал по столу, играл с листами бумаги, ложился на них, уютно свернувшись, мурлыкал, царапался, а затем опять исчезал. Должно быть, это и натолкнуло Гофмана на мысль противопоставить пребывающему в состоянии внутреннего разлада Крейслеру филистера, который адаптируется к окружающей обстановке с естественностью и легкостью кошки, так что даже его «плоское» существование обретает загадочную глубину.

Крейслер, которому пришлось смириться с подозрительным соседством с котом Мурром, руководствующимся своими «тривиальными» инстинктами, уже не тот, которого мы знаем по *«Крейслериане»* и *«Псу Берганце»*. Теперешний Крейслер усматривает нечто сомнительное в «неземной» манере любить женщин и искусство. Близость к коту «приземлила» в нем все возвышенное. Лишь с ироничными нотками в голосе Крейслер может еще подпевать «высокой песне любви художника». «Юмористический тон», к которому прибегает капельмейстер, показывает, что сублимация осуществляется отнюдь не добровольно и не только из любви к искусству. В романе

показаны и социальные перегородки, вынуждающие художника довольствоваться «духовными рецепторами», вместо того чтобы прибегать к помощи «рук и пальцев». Кому польза от любви художника? В конечном счете она не нужна и женщинам высших сословий: они хотя и любят потешить себя волнительными чувствами, кои возбуждает в них художник, стоящий ниже их на общественной лестнице, но вместе с тем желают оградить себя от «мезальянса».

«Юмористический тон» позволяет увидеть и другое. «Любовь художника» никогда не стремится выйти за рамки дозволенного. Ей недостает напористости. Сколь бы возвышенной она ни была, все же она остается при этом добропорядочной, нерешительной, робкой, избегающей контакта. Она принадлежит к особого рода филистерству, в котором не повинен кот-филистер Мурр — его «инстинкты» уберегают от подобной провинности.

В совершенно сомнительном свете предстает «любовь художника» в ходе беседы Крейслера с аббатом. Здесь уже не Крейслер, но аббат апеллирует к ней, поскольку ему требуется «самоотречение» Крейслера, чтобы использовать его в собственных целях. Крейслер замечает, что весьма сомнительная выгода может быть извлечена из того, что искусство отделяется от полнокровной жизни. Он не хочет играть в эту совершенно чуждую ему игру. Он не хочет ради искусства запирать себя в монастыре, к чему подталкивает его аббат, обличающий «призрачный» характер «земного счастья». Нет, Крейслер не хочет разделить участь Медарда, ему хотелось бы соединить искусство и любовь, искусство и жизнь.

Поскольку Гофман приписывает своему Крейслеру часть собственной биографии, этот эксцентричный, зачастую склонный к безумию, порой романтически восторженный художник вместе с тем заключает в себе и нечто чрезвычайно прозаическое. На это предпочитают не обращать внимание, превознося, как это делал, например, Освальд Шпенглер, Крейслера в качестве персонажа, который «наряду с Фаустом, Вертером и Дон Жуаном воплощает глубочайшую поэтическую концепцию немецкого музыканта»[65].

Крейслер является не только капельмейстером, гений которого разбивается об ограниченность художественного вкуса двора, но и бывшим чиновником юстиции, для которого давно уже вошло в привычку заниматься музицированием и сочинением музыки ради одного лишь «развлечения и увеселения». Его одержимость как художника, о которой в романе часто идет речь, контрастирует с такой весьма жалкой чертой, как мелкобуржуазная робость. О себе самом Крейслер говорит: «У меня такое ощущение, как у того узника, который, когда он

наконец освободился, настолько отвык от мирской суеты и даже от дневного света, что не смог наслаждаться золотой свободой и вновь захотел вернуться в тюрьму».

Это — тень кота-филистера Мурра: проблемы Крейслера весьма прозаичны, весьма «тривиальны», как у робкого обладателя штатной должности.

Роман о Крейслере, как и другие свои произведения, Гофман обильно наполнил ярким антуражем романов ужасов. Здесь и тайное родство, и подмена детей, и кровосмесительство, и убийства, и маскировки. Для чего же Гофман еще раз прибегнул к уже несколько избитому образцу стечения роковых обстоятельств и довел ситуацию до логического завершения? Ведь Крейслер в своей чиновничьей ипостаси плохо вписывается в эту картину. Не приходится удивляться, что Гофман во время работы над *«Котом Мурром»* охотно отвлекался на реализацию других проектов.

Глава двадцать седьмая
ВЕЛИКИЙ СМЕХ

Одним из таких отвлечений весной 1820 года явился рассказ *«Принцесса Брамбилла».*

Толчком к созданию этого «сумасбродного каприччо» для Гофмана послужила серия гравюр Калло *«Танцы Сфессании»,* на которых изображены постоянные персонажи комедии дель арте. Эти гравюры подарил ему на день рождения в январе 1820 года Кореф.

Как писал Гофман в письме А. Вагнеру 21 мая 1820 года, *«Принцесса Брамбилла»* должна была стать «самой смелой по своему замыслу» из его сказок. Так и получилось.

Немногие могли уже уследить за все более замысловатым полетом фантазии Гофмана. Хитциг, например, откровенно заявил ему, «что не думал увидеть, как он столь решительно ступит на этот ложный путь, на котором нет ничего кроме тумана и путаницы, пустых теней — сцена без пола и заднего плана». Он советовал ему ориентироваться на основательную, осязаемо-реальную прозу как раз входившего тогда в моду Вальтера Скотта.

Другие же, как Гейне, а позднее и Бодлер, считали *«Брамбиллу»* самым гениальным из всего написанного Гофманом. Гейне говорил, что тот, кто не лишился рассудка, прочитав *«Принцессу Брамбиллу»,* вероятно, и не обладал им.

В этом рассказе нет фантастического мира настоящей сказки. Но, как и в *«Золотом горшке»,* рассказывается о том, как, когда и почему люди фантастическим образом преобразуют реальность. Наибольший повествовательный интерес представляют не столько сама фантазия, сколько условия ее возникновения и эффекты. Если персонажи рассказа время от времени погружаются в свой собственный мир, будь то мир фантазии или реальности, то рассказчик, а затем и главные персонажи всякий раз преодолевают эту зыбкую грань, радостно познавая «двойственность любого бытия». Под эгидой этого познания может начаться игра, которая не избегает воплощений, но вместе с тем не отказывается и от преобразующего полета художественной фантазии.

Эта игра стара как мир, не Гофман придумал ее. Это — преобразующая игра карнавала. Гофман, знакомый с погружениями в самые бездны внутреннего мира и занимающий оборонительную позицию по отношению к притязаниям внешнего

мира, становится устроителем карнавала в литературе раннего XIX века.

В *«Принцессе Брамбилле»* главным действующим лицом выступает художник иного рода, нежели Крейслер. Это маг и шарлатан Челионати, он же князь Бастианелло ди Пистойя. Во время римского карнавала он инсценирует театральное действо, не знающее рампы, «где ценятся ирония и подлинный юмор» и где участники игры не подозревают, что они втянуты в действо. Римская площадь превращается в театр, вобравший в себя весь мир в миниатюре, «в небольшом круге диаметром несколько сот шагов великолепно все уместилось». Показывают старую как мир игру любви в исполнении танцев римского карнавала; «ссорятся и мирятся двое влюбленных, они расстаются и вновь находят друг друга» — так описывает Гёте эту игру в своем *«Итальянском путешествии».*

Главным содержанием этой игры в *«Принцессе Брамбилле»* является то, что двое любящих, актер Джильо и модистка Джячинта, ссорятся, пускаясь в погоню за идеальными образами, которые сложились у них друг о друге. Шарлатан Челионати постарался, чтобы каждый из них увидел в реальности образ другого. Их мечта друг о друге воплощается в жизнь, и каждый, поскольку чувствует любовь со стороны своего идеального образа, сам превращается в идеальный образ. Искусство Челионати какое-то время препятствует тому, чтобы идеал и реальность сошлись. Так влюбленные расстаются, отправляясь на поиски друг друга. В конце концов они со смехом находят друг друга, обнаруживая в идеальном образе реальность и в реальности идеальный образ. Вся эта запутанная игра оказывается лишь инсценировкой, которая должна «превратить боль бытия в высокую радость».

Какую «боль бытия»? Шарлатан Челионати, который в качестве устроителя карнавальной терапии должен знать это, называет ее «хроническим дуализмом». Под этим подразумевается опыт противоречивости и многозначности собственного «я». Этот опыт порождает в Джильо чувство смятения: «Именно потому, что я заперт в столь малом пространстве, пришли в замешательство и многие фигуры, сталкиваясь и ударяясь друг о друга, так что я не нахожу ни малейшей ясности».

От всего этого недолго и спятить. Как можно над этим смеяться? Карнавал это позволяет, он делает возможной множественность личности. На карнавале можно реализовать тягу к превращениям, которая в бюргерской повседневности чаще всего находится под гнетом строгого идеала идентичности, не допускающего противоречивости. Карнавальный смех не

упраздняет «хронического дуализма», но позволяет жить с ним. Смех хотя и не устраняет боль, однако лишает ее кажущегося всесилия. Карнавал — «праздничное освобождение смеха и тела».

Над чем смеется карнавал? Он смеется — и это главное — над всем. Его смех универсален. Он смеется над господствующей моралью и нравами. Лохмотья — его любимый наряд, не боится он и наготы. Он смеется над властью и ее институтами. Он пародирует ее: выбирает короля дураков, превращает мессу в маскарад. Он смеется над повседневными ритуалами. И прежде всего карнавал смеется над тем, что в иной обстановке пугает и страшит. Его самой именитой жертвой является дьявол, которого высмеивают в образе Арлекина. На карнавале бесы столь же комичны, как и те, кто по долгу своей службы должен изгонять их — духовенство. Карнавал все переворачивает вверх дном, заставляя меняться местами верх и низ, добро и зло, красоту и уродство, мужчину и женщину. Носы — один длиннее другого, сумасбродство ходит на руках, маска украшает не лицо, а зад. Все преображается, и лучше всего — когда превращается в свою противоположность. Мужчина предстает женщиной, а женщина — мужчиной. Карнавал обнажает «правду перевернутого мира». Иерархические различия исчезают в большой семье карнавала. Ведут себя эксцентрично, и все, что имеет для жизни центральное значение — нормы, законы, свое собственное «я», — утрачивает силу. То, что в обычной жизни едино, теперь разъединяется, а несовместимое начинает общаться.

На карнавале происходит безумная игра масок. Маска позволяет осуществить превращение, но вместе с тем и обозначает конечное состояние любого превращения: она показывает застывшее лицо, тогда как игра его выражений, отражающая готовность человека к беспрестанным превращениям, исчезает. Одна маска непрерывно плачет, другая — смеется. Маска пародирует запрет на превращения: носящий маску утрирует то, что в театре называется «постоянной ролью». На карнавале же объектом осмеяния становится «постоянная роль» социальной жизни: один непрерывно играет роль адвоката-интригана, а другой — мужа-рогоносца, неотступно терзаемого ревностью; ремесленники все и вся трактуют по правилам своего ремесленного навыка: портные норовят обрезать уши, а возможно, и еще кое-что, кузнецы рассматривают каждую голову как наковальню, школьные наставники всем читают мораль.

Карнавал все вовлекает в игру своего веселого релятивизма, в том числе и основные факты жизни — рождение, любовь, смерть.

Посреди этого карнавала Джильо и Джячинта учатся смеяться над своей жизнью, над собственной любовью, над той пропастью,

которая отделяет желание от его исполнения. Они познают, как можно претерпеть превращение, не бежав от самого себя и друг от друга. Они «дурачатся», но при этом живут, и, может быть, живут как раз потому, что «дурачатся». Своего рода виталистический нигилизм отметает прочь любое циничное ожесточение и утверждает тот юмор, который Гофман определяет как «чудесную, рожденную из глубочайшего созерцания природы способность мысли создавать своего собственного иронического двойника, в причудливых дурачествах которого он узнает свои собственные дурачества и — продолжу использование этого дерзкого слова — дурачества всего живущего на земле и получает наслаждение от этого».

Этот юмор касается самой жизни, он не чурается ее. Он не имеет ничего общего с самоотречением. Хотя в конце, быть может, и ждет разочарование, он тем не менее не отказывается от честолюбивых желаний. Однако он не довольствуется и сентиментальными мечтами, которые всегда несут в себе отказ от исполнения. Для того чтобы посмеяться над собой и миром, надо набраться смелости, а чтобы понять, что никуда не деться от имманентности своего тела, надо попытаться претерпеть превращения. Тяга к превращениям — не самый плохой способ познать самого себя. Джильо и Джячинта учатся этому веселому самопознанию.

Великий шарлатан Челионати имеет своим пособником портного синьора Бескапи. Джячинта примерила сшитое Бескапи платье для принцессы и под восхищенным взором Джильо превратилась в Брамбиллу. История превращения Джильо более запутана. Как комедиант, он должен был бы владеть искусством перевоплощения, однако ему мешает тщеславная потребность в саморепрезентации. Ему всегда хочется «благодарных» ролей, в которых он мог бы «показать себя». Он не может дать волю себе, из-за чего его игра становится скучной. Ему надо было сначала избавиться от своей дурной манеры «всегда играть не роль, а самого себя». Как только ему удается это, успех не заставляет себя ждать: пригрезившийся образ принцессы стоит перед ним, а сам он учится летать.

В самый разгар карнавального веселья Джильо и Джячинта встречаются, не узнавая друг друга, но они танцуют друг с другом, и этот танец является экстатическим раскрепощением тяги к превращениям, истинно дионисийским танцем на руинах идентичности, в иных обстоятельствах столь трепетно хранимой. В неистовом танце оба утрачивают страх потерять равновесие. Они играют с гравитационными силами своего «я»: «А что ты скажешь об этом прыжке, об этой позиции, в которой я доверяю

все свое „я“ центру тяжести носка моей левой ноги?» Теперь они знают толк в искусстве давать себе волю, в искусстве живой близости любящих; они поняли: «Нет ничего скучней, чем, укоренившись в почве, держать ответ перед каждым взглядом, каждым словом!»

Во времена Гофмана юмор и ирония были категориями, на которых висели свинцовые гири философии. Чрезвычайная, почти ожесточенная серьезность взяла над ними опеку. Теперь уже было не до смеха. Редко когда столь скучно задумывались над культурой смеха, как это делали романтики. Фридрих Шлегель, Шеллинг, Фихте — все они были совершенно лишенные чувства юмора теоретики юмора и иронии. Их основное умозаключение по данному вопросу сводилось к тому, что ирония и юмор — слишком серьезные вещи, чтобы можно было при этом смеяться. «Совершенная, абсолютная ирония перестает быть иронией и обретает серьезность» (Шлегель). Чтобы ирония обрела серьезность, ее следует прежде очистить от малейших примесей карнавальной смеховой культуры. Гердер к концу своей жизни допускал проявления персонифицированной иронии и с раскаянием признавался: «Впредь первейшей моей заботой будет искоренение всяческого злоупотребления моим прежним именем… Это имя, напоминающее о сатире или чаше с Брокена, отныне противно мне». Шлегель подвергает юмор суду, лапидарно изрекая: «Юмор и бурлеск должны быть отвергнуты как простая потеха и каприз». Новое, серьезное понимание старой категории смеха истолковывается как «гимнастика духа» (Шлегель).

Релятивистская игра романтической иронии, ее «трансцендентальная» буффонада (Шлегель) обращены к небу: все земное должно решаться с точки зрения вечного и абсолютного. Напротив, в смеховой культуре предшествующих эпох происходила неприкрытая профанация. Попытка прикрыться «вечным и абсолютным» служила поводом для карнавального «приземления», осмеяния. Перевернутый мир европейской смеховой культуры поглощает любую трансцендентность в универсалистически и виталистически воспринимаемой имманентности. Пантагрюэлевский смех у Рабле имеет такой смысл. Он указывает на бессилие духа перед бесконечной производительной силой земли и тела. Не такова романтическая ирония: она увлекает не вниз, а вверх. Как писал Шлегель: «Выше любого неба может быть другое небо…»

Однако у Гофмана юмор и на самом деле еще имеет нечто общее со смехом, и карнавальное «приземление», профанация, победа имманентности над трансцендентностью также

чувствуются у него. Если у Жана Поля юмор черпает свою силу и берет свое направление из метафизики (юмор для него — «возвышенное наоборот», его «нисхождение в преисподнюю» прокладывает путь к «вознесению»), то юмор Гофмана помогает благополучно пережить все неприятности, сопряженные с этим «вознесением». Его юмор побуждает к смеху, несмотря на непримиримое «несоответствие внутреннего душевного настроя внешней жизни». Юмор не помогает болезненной тоске «внутреннего душевного настроя», стремящегося вырваться за пределы внешней жизни, он оставляет все как есть; напряжение остается, остается «борьба враждебных начал», и все же он извлекает из «глубокого созерцания жизни» перспективу, которая позволяет смеяться над непримиренным и непримиримым.

О том, что представляет собой это «глубокое созерцание», повествует миф об Урдар-озере, рассказанный шарлатаном Челионати в кафе — излюбленном Гофманом месте для рассказывания витиеватых восточных мифов.

Жил-был в стародавние времена молодой король Офиох; он был погружен в траур по поводу нарушенной гармонии единства всего живого. Из-за чего же погибла древняя гармония? Ответ, который мы находим в этом мифе, неоригинален. Романтическая литература не раз давала его: во всем виновата обособляющая, конкретизирующая мысль, рефлексия. Познание гонит нас из рая, мысль отнимает у нас наивность. В мысли мы обособляем себя от того, о чем мыслим; возникают границы: мы осознаем себя как нечто обособленное, в качестве индивидов. Осознание себя индивидом является отчуждением от единого. Миф об Урдар-озере повествует об утрате формы взаимоотношений, гарантирующей сохранение единства, и называет романтическую спекуляцию «непосредственным восприятием».

Чтобы изгнать обремененную философскими размышлениями печаль Офиоха, за него выдают замуж принцессу Лирис. Она — прямая противоположность своего супруга. Если король склонен предаваться своему меланхолическому глубокомыслию, то от ее громкого смеха сотрясаются стены дворца. Однако ни один человек не может понять причины ее смеха. Эта женщина смеется всегда. Естественно, юному королю первое время она действует на нервы. Однако брак этого страдальца с брызжущей жизнерадостностью хохотуньей не так уж бессмыслен. Нужен лишь катализатор, чтобы эти разнородные элементы соединились.

Эту задачу берет на себя таинственный маг, подаривший супружеской чете «призму из мерцающего кристалла».

Мотив кристалла нам уже знаком — он присутствует в

«Фалунских рудниках», «Золотом горшке» и *«Песочном человеке»,* символизируя собой аутистскую тюрьму замкнувшегося в собственном воображении субъекта, но вместе с тем и стесняющую узость буржуазной повседневности. Однако в этом мифе кристалл становится источником познания в буквальном смысле слова. Он растекается, превращаясь в зеркальную водную поверхность. Королевская чета смотрится в нее. «Когда же они увидели в бездонной глубине зеркального отражения голубое сияющее небо, кустарник, деревья, цветы, всю природу, свое собственное „я“, точно спала темная пелена, и взорам их открылся новый чудесный мир, полный жизни и радости, и с открытием этого мира зародился в их душах прежде неведомый им, нечаемый ими восторг. Долго всматривались они в чудесную глубь, а потом поднялись, глянули друг на друга — и рассмеялись».

Что произошло? Меланхолик Офиох страдал оттого, что утратил единство с природой, что у него прервалась связь между его внутренним миром и миром внешним. Собственно, ничего не изменилось после того, как он посмотрел в Урдар-озеро. Его восторг порожден не обретением заново единства, а отражением отражения, созерцанием отраженной картины природы и собственного «я». Благодаря Урдар-озеру обретено не непосредственное единение с миром, а лишь *согласие* с непреодолимостью его субъективного отражения. Познается мир в отражении кристалла, обратившегося в жидкость. В этом отношении сохраняется указывающее на аутизм значение мотива кристалла. Брань торговки яблоками из *«Золотого горшка»,* пожелавшей заточения студента Ансельма в стеклянной бутылке («в кристалле»), в равной мере касается Офиоха и принцессы. Только теперь наступает осознание того, что мир в кристальном зеркале — единственный, который можно обрести.

Из «кругов» субъективной имманентности, в которых «кружится» Крейслер, нет выхода; осознав это, утрачиваешь иллюзию, но зато обретаешь уверенность в себе, которая не позволяет оспаривать реальность внутреннего богатства. Эта вновь обретенная уверенность в себе основывается на признании реальности внутреннего мира. Так Офиох учится смеяться вопреки мукам самообособления, а принцесса Лирис познает боль самообособления, не утрачивая способности смеяться.

Если у Гофмана в конце смеются, то лишь потому, что, несмотря на грандиозную реабилитацию продуктивной силы воображения как творящего центра мира, остается истинным то, что человек — «наемник природы», что он должен повиноваться ей как «вассал», что при всем внутреннем богатстве и силе

вырваться из-под ее власти можно, лишь «дурачась». Весь этот мифический мир чудес прилагает усилия к тому, чтобы свершилось само собой разумеющееся: Офиох и Лирис заключают друг друга в объятия и теперь, быть может, произведут на свет потомка.

Джячинта и Джильо блуждают по улицам карнавального города, бегут друг от друга, ищут друг друга, вовлекают друг друга в мир превращений, наслаждаются фейерверком его многообразия, танцуют — и все это ведет к одному: в конце они воссоединяются, образуя пару. Пускаясь на приключения, с коими бывают сопряжены превращения, они остаются марионетками в руках природы. В конце оставалось лишь сообщить о них: «Разве они не подобны резвящимся детям? — Уже год, как они поженились, а все никак не намилуются…» Смех да и только: должна была разыграться столь грандиозная эпопея, чтобы двое сочетались браком.

Смех, которым заканчивается *«Принцесса Брамбилла»,* находит адекватную себе философию в произведении Шопенгауэра *«Метафизика половой любви».* «Любовное томление, которое поэты всех времен несметное количество раз пытались выразить, но так и не сумели исчерпать сей предмет… это томление, связывающее с обладанием определенной женщиной представление о бесконечном блаженстве и причиняющее невыразимую боль от мысли о недостижимости его, — это томление и эта боль от любви не могут черпать свой материал из потребностей эфемерного индивида, они — стон родового духа, который усматривает в этом обретение или утрату незаменимого средства для достижения своих целей и потому издает глубокий стон». Целью же, по Шопенгауэру, является сохранение вида, производство последующего поколения. «Лишь постольку, поскольку *эта* цель признается истинной, все усилия, прилагаемые для овладения предметом вожделения, и все претерпеваемые при этом мучения представляются уместными, ибо будущее поколение во всей своей индивидуальной определенности пробивается в мир посредством этих усилий и страданий. Более того, оно само уже проявляется в том осмотрительном, определенном и своевольном выборе предмета для удовлетворения полового влечения, который называют любовью. В нарастающей симпатии двух любящих друг к другу уже проявляется воля к жизни нового индивидуума, которого они могут и хотели бы произвести на свет, и уже в момент встречи их страстных взглядов зарождается новая жизнь, возвещая о себе как о будущей гармоничной, собранной индивидуальности».

Вспомним о *«Песочном человеке»,* о победе, одержанной

стремящейся к продлению рода Кларой над Натанаэлем, беспредметная любовь которого противна природе и который по этой причине в конце концов оказался лежащим на каменном полу с размозженной головой.

Преобразующая сила любви представляет собой те большие затраты, на которые идет природа, чтобы достичь своих очень простых целей. Над этим смеются Джячинта и Джильо, найдя друг друга в запутанном лабиринте карнавала и собственной фантазии. Они веселятся, осознав истину, сформулированную в беседе Серапионовых братьев: «Есть внутренний мир и духовная сила, позволяющая увидеть его со всей ясностью, во всем блеске бурной жизни, однако такова наша земная участь, что именно внешний мир, в котором мы заключены, служит рычагом, приводящим в действие эту силу».

«Рычаг внешнего мира» — природа, толкающая Джячинту и Джильо друг к другу. Однако и великолепное озарение их «внутреннего мира», который на карнавале становится внешним, также является реальностью. Смехом удерживаются обе реальности: та, что является «наемником природы», и та, что заключена внутри нас как «неиссякаемая алмазная копь», дающая ощущение того, что ты бесконечно выше любых целей.

Глава двадцать восьмая
СРЕДИ «ДЕМАГОГОВ» И ИХ ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В начале сентября 1819 года Гофман вернулся с курорта Вармбрунн в Берлин «таким окрепшим и жизнерадостным… каким друзья давно не видели его» (Хитциг). Он был полон замыслов: собирался завершить *«Кота Мурра»,* вновь поставить на сцене *«Ундину»,* закончить четвертый том *«Серапионовых братьев»* и сочинить оперу по произведению Кальдерона, для которой Контесса уже написал либретто.

Однако политика вновь перечеркивает все его планы. 1 октября 1819 года по королевскому распоряжению Гофман был назначен членом «Непосредственной комиссии по расследованию антигосударственных связей и других опасных происков». Далекий от политики Гофман неожиданно для себя оказался на переднем крае государственной кампании против так называемых «демагогов», начатой после издания «Карлсбадских постановлений».

Названием «демагоги» были заклеймлены члены студенческих корпораций (буршеншафтов), участники гимнастического движения, патриоты и демократы. К «демагогам» причисляли всех, кто тем или иным образом выражал свое недовольство политикой реставрации старых порядков, которую после Венского конгресса проводили Германский союз и монархи, заключившие друг с другом Священный союз.

Представители политического национализма, только что зародившегося в результате Освободительных войн, испытали чувство разочарования и возмущения. Венский конгресс закрепил германский партикуляризм: на немецкой земле все еще существовало 38 мелких и средних государств. Когда под отдельными правителями зашатались троны, они пообещали своим подданным конституцию. Теперь никто не собирался выполнять эти обещания. Повсюду восстанавливались порядки, существовавшие до Французской революции и Наполеона. В Гессене даже восстановили ношение солдатской косички.

Недовольство и возмущение по поводу возврата старых порядков особенно широко были распространены среди представителей образованного сословия — студентов, профессоров, литераторов, врачей. Цель сторонников политического объединения нации опять отдалилась. Поэтому

патриотически настроенные граждане принялись усердно культивировать «немецкие нравы и искусство». Праздновали день рождения Дюрера, ходили в национальных немецких костюмах, отращивали длинные волосы, чтобы походить на древнегерманских героев, отрабатывали особые громовые интонации голоса, создавали общества для очищения немецкого языка от «чужеземной мишуры». Родоначальник гимнастического движения Ян отдавал все свои силы возрождению немецких богатырей — здоровых, благочестивых, жизнерадостных, свободных.

В 1817 году, в 300-летний юбилей реформационного выступления Лютера, представилась возможность показать себя. Разве Лютер не восстал против «папистов»? Разве не он подарил немецкому народу литературный немецкий язык?

Чтобы почтить его память, представители недавно возникших буршеншафтов собрались у стен Вартбурга и там, охваченные единым порывом воодушевления, поклялись содействовать приближению великого часа освобождения немецкого народа. Вечером 18 октября 1817 года они совершили акт сожжения ненавистных книг — событие, которое одни рассматривали как символ благородных устремлений, а другие — как тревожное предвестие грядущей опасности. В действительности же были сожжены несколько связок макулатуры, в частности, *«Восстановление государственных наук»* Халлера, *«Немецкая история»* Коцебу, *«Кодекс Наполеона», «Жандармский кодекс»* начальника прусской полиции фон Кампца, сочинения Козегартена, Иммермана и Захарии Вернера; под конец в костер полетели корсет прусского улана, гессенская солдатская косичка и палка австрийского капрала.

Вокруг этого Вартбургского праздника и совершенного на нем аутодафе разгорелась ожесточенная полемика: буршеншафты, гимнастическое движение, патриотизм, германофильство вдруг оказались в центре внимания — в том числе и официальных властей.

Желанный повод для репрессий власти получили, когда 23 марта 1819 года член студенческой корпорации Занд убил писателя Коцебу. Поскольку Коцебу регулярно отправлял в Санкт-Петербург отчеты о литературе и общественном мнении в Германии, среди «буршей» он считался русским шпионом, а его насмешки по адресу германофильства и демократии стяжали ему славу «княжеского холуя». «Вот тебе, предатель Отечества!» — с такими словами Занд вонзил кинжал в уже немолодого Коцебу в его квартире в Мангейме.

Полагали, что за этим убийством стоит разветвленный

заговор, в действительности несуществовавший. В его центре якобы находились считавшиеся особенно радикальными буршеншафты в Гисене (так называемые «Черные») и Йене («Безусловные»). Их главарем называли Карла Фоллена. Как-никак именно этот горячий молодой человек, позднее боровшийся в Северной Америке за освобождение рабов, написал строки: «Нож свободы обнажен! Ура! Кинжалом горло пронзено». В Йене, где распевали зажигательные песни Фоллена, среди буршей соблюдался так называемый «принцип ножа и вилки», согласно которому полагалось носить под одеждой патриотический кинжал, освященный клятвой. Члены буршеншафтов вынашивали весьма своеобразные планы. Они, например, намеревались собрать массу народа на поле близ Лейпцига, где в 1813 году произошла Битва народов, и провозгласить республику. Когда русский император Александр посетил Йену, дебатировался вопрос о его убийстве. Правда, вопрос этот был поднят лишь после того, как царь покинул Йену.

В этом поколении весьма популярны были представления об убийстве тирана. Еще несколько лет назад с шиллеровским пафосом во имя любви к отчизне мечтали заколоть кинжалом Наполеона. Теперь на очереди были вдохновители Священного союза. Фридрих фон Генц в Вене настолько боялся покушения, что даже Меттерних не смог удержаться от того, чтобы подшутить над своим придворным публицистом: он велел посылать ему поддельные письма с угрозами.

Однако после убийства Коцебу игра воспаленного политического воображения сделалась кровавой реальностью. Это дало властям хороший повод выступить против оппозиционных течений. Началась так называемая «немецкая осень». Уважаемые профессора, вдохновители «немецкого восстания» 1813 года, такие как Арндт, Окен и Фрис, были уволены со службы. Ян подвергся аресту. Каждый член буршеншафта был на подозрении. Ужесточили цензуру печати, письма вскрывались, собрания были запрещены. Публикации последних лет были специально просмотрены, чтобы выявить «опасных субъектов» среди публицистов.

Однако общественность не так-то легко было запугать. Берлинский теолог де Ветте направил матери Занда открытое письмо, в котором слишком откровенно выразил свое сочувствие поступку ее сына. Он сразу же лишился своей профессорской должности. Многие считали Занда героем и не скрывали этого. Даже в общественных местах можно было видеть его портреты, увенчанные лавровым венком. Карл Гудков вспоминает, что тогда из сотни курильщиков не меньше пятидесяти украшали свои

трубки портретом Занда. Сочинение о проведенном по делу Занда следствии, написанное и опубликованное в 1820 году следователем фон Хоэнхорстом, в книжных магазинах появилось лишь спустя несколько лет — настолько опасались народного волнения. После того как 20 мая 1820 года Занд закончил свою жизнь на эшафоте, зрители расхватали обрызганные кровью мученика стружки как реликвии, и еще спустя многие годы место в Гейдельберге, где был возведен эшафот, называли «лужайкой вознесения Занда».

Летом 1819 года в Майнце была учреждена центральная следственная комиссия под австрийским и прусским руководством, которая должна была координировать кампанию преследования и наказания «демагогов» по всей Германии. В Пруссии тон задавали министр князь Витгенштейн и начальник полиции Кампц. Вильгельм фон Гумбольдт, решительно не поддерживавший развернувшуюся кампанию, был вынужден уйти в отставку. В письме Нибуру, прусскому посланнику в Риме, он делился своими соображениями: «Когда власти допускают меньше ошибок, а у народа меньше справедливых оснований для недовольства, силы, противодействующие правительству, заранее обречены на неудачу. При нынешнем же способе решения проблемы ожесточение, раскол и тревога будут нарастать, и по-прежнему остается без ответа вопрос, будет ли на этом пути достигнута конечная цель».

Кампц, который даже Гнейзенау и барона фон Штейна пытался заклеймить как «демагогов», расценивал подобные взгляды как «подстрекательские».

Не приходится удивляться, что Гофман был обречен столкнуться с этим преследователем «демагогов». «Непосредственная комиссия», членом которой он был назначен, получила от короля задание, «соблюдая справедливость и избегая любых нарушений правовых норм», добиваться «не столько наказания отдельных преступников, сколько полного выявления их, а также предупреждения опасности, грозящей не только Прусскому государству, но и всей Германии».

Таким образом, Гофман должен был ради отражения опасности, якобы грозившей государству, добиваться «полного выявления» скрытого внутреннего мира граждан. Неожиданно для себя он стал функционером того государственного любопытства, которое норовит проникнуть в святая святых человека и потому всегда вызывало его неприятие. Еще в 1818 году в *«Крошке Цахесе»* он достаточно отчетливо выразил подобного рода отношение к государству.

В этой сказке, принесшей ему славу «первого юмориста»,

сатирически изображаются тенденции к расширению сферы государственно-политической власти. Сказка переносит нас в государство князя Пафнутия, где главный министр дает следующие советы, которые впоследствии реализуются: «Прежде чем мы приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить акации и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссейные дороги и сделать прививку от оспы, надлежит изгнать из государства всех людей опасного образа мыслей, кои глухи к голосу разума и совращают народ на различные дурачества».

Под просвещением, которое Гофман здесь критикует, имеется в виду не то критическое умонастроение, которое связано с именами Лессинга, Канта или Лихтенберга, а стремление целиком задействовать человека в целях государственного или хозяйственного функционирования. Подобного рода «просвещение» Гофман лично наблюдал в действии, так что его сказка не была запоздалой сатирой на государство Фридриха Великого.

В государстве князя Пафнутия могут делать карьеру уродцы вроде крошки Цахеса, а «крылатые кони поэзии» обречены на стойловое содержание. Такое государство подобно «сукновальне», о которой в *«Крейслериане»* иронически говорится, что позволить, чтобы она «обрабатывала» тебя, — высшая цель земного бытия.

Однако Гофман намеревается критиковать «государство-машину» не так, как это делали до него Новалис, Шеллинг, Эйхендорф, Адам Мюллер и Шлейермахер. Эти романтики полемизировали с таким государством от имени «органического государства», которое они считали своим идеалом. Они хотели перейти от государства-машины, которое просто управляет обществом, к такому государству, которое выражает идею общности и на которое можно перенести чувства любви и почитания. Не просто функционирующее государство, а государство, выражающее смысл жизни, — такова была их мечта. Эти романтики хотели не меньше, а больше государства и готовы были связать с ним свое существование. «Совершенный гражданин живет целиком в государстве — он не имеет собственности вне государства», — писал Новалис, а у Шлейермахера мы можем прочитать: «В чем заключается подлинный характер любого государства? Род человеческий столь далек от понимания того, что может означать эта (государственная. — *Р. С.*) сторона человечества… что все полагают, будто наилучшим является то государство, присутствие которого менее всего ощущается… Кто рассматривает это

прекраснейшее творение человека… лишь как неизбежное зло, тот должен ощущать как простое ограничение то, что призвано обеспечить ему высший уровень жизни».

Подобного рода идеи об «органическом государстве», о государстве как произведении искусства и тому подобное были чужды Гофману. Для него и вправду наилучшим является государство, «присутствие которого менее всего ощущается», — представление, наводившее ужас на Шлейермахера. Любое государство, каким бы оно ни было — как машина, как организм или как произведение искусства, — Гофману казалось подозрительным: он хотел, чтобы государство оставило его в покое. Разумеется, и он понимал, что государство необходимо, но как раз по этой причине его невозможно любить, оно — «неизбежное зло». Бездушие государства-машины плохо, но еще хуже, по его мнению, «душевное» государство, норовящее проникнуть в души своих граждан.

Прусское государство периода преследования «демагогов» конечно же не отличалось душевностью, но и оно стремилось контролировать души или, вернее говоря, умонастроения своих подданных, и словно бы по иронии судьбы Гофман должен был стать его подручным.

Своему другу Гиппелю, который также был тогда не в восторге от этой кампании, однако позднее в своих воспоминаниях оправдывал ее, Гофман в письме от 24 июня 1820 года выражал свою печаль и свое негодование: «Как раз в то время меня назначили членом Непосредственной комиссии по расследованию так называемых демагогических происков, и ты, зная меня, можешь представить себе мое настроение, когда глазам моим открылась паутина гнусного произвола, наглого попрания законов, личного преследования. Мне не приходится уверять тебя, что, как любой честный человек и истинный патриот, я был по-прежнему убежден в том, что необходимо ограничить бредовые действия иных молодых баламутов, тем более, что они стали ужаснейшим образом воплощаться в жизнь… Тут и в самом деле пришло время вразумлять и наказывать по всей строгости закона, однако вместо этого были приняты меры, направленные не столько против поступка, сколько против убеждений».

Непосредственная комиссия должна была решать двоякую задачу: выявлять якобы существующую сеть заговора и решать, достаточно ли обвинительного материала, чтобы отправить в тюрьму задержанного по подозрению. При этом высочайшее предписание вменяло комиссии в обязанность действовать «со всей справедливостью, избегая любых нарушений правовых

форм». И действительно, комиссия, составленная из членов апелляционного суда, столь добросовестно придерживалась принципов правового государства, что в конце концов дело дошло до конфликта с высшими политическими кругами в лице Витгенштейна, Гарденберга и Кампца. Особую немилость навлек на себя Гофман своими решениями, согласно которым в большинстве случаев надо было освобождать задержанных.

Гофман неукоснительно придерживался принципа, согласно которому «одни только умонастроения, не воплотившиеся в жизнь в качестве поступка, не могут быть предметом уголовного расследования» *(«Решение по делу студента Франца Либера»)*. Хотя не было ни малейших оснований сомневаться в том, что он отвергает идеи членов буршеншафтов (например, идею «народной конституции для всей Германии» он называл «химерой»), однако столь же недвусмысленно он всегда заявлял, что лишь практическая попытка переворота, но не убеждение в его необходимости, может повлечь за собой уголовное преследование. Сколь высокие требования предъявлял Гофман к доказательству наличия практической попытки переворота, явствует из его решения по делу филолога Рёдигера. Ему предъявлялось обвинение в конспиративной и подрывной деятельности. Проверяя обвинение, Гофман скрупулезно искал ответы на следующие вопросы: действительно ли существовал инкриминируемый союз? действительно ли он был «тайным»? действительно ли его цели представляли угрозу для государства? разделял ли обвиняемый эти цели? совершал ли этот союз практические действия? доказано ли участие в них обвиняемого?

Прибегнув к весьма остроумной казуистике, Гофман разорвал сеть обвинений и в своем решении от 20 ноября 1819 года предписал освободить Рёдигера из-под стражи. В министерстве внутренних дел и в управлении полиции, где Рёдигера считали зачинщиком, были возмущены. По высочайшему распоряжению короля была создана министерская комиссия, которая могла блокировать нежелательные постановления Непосредственной комиссии. Кампц был душой этой вышестоящей комиссии, в состав которой входили также государственный канцлер Гарденберг и министры Кирхэйзен и Шукман. По распоряжению министерской комиссии Рёдигера вновь арестовали (Кампц назвал решение Гофмана «противоречащим документам»), и опять Гофман непоколебимо высказался за его освобождение, хотя и знал, что рискует вступить в конфликт с вышестоящими инстанциями. Правда, на сей раз ему сопутствовал успех: 5 января 1820 года Рёдигера освободили, хотя и с условием.

Менее успешно, хотя и столь же бесстрашно, Гофман

действовал в деле «отца гимнастического движения» Яна. Ян был арестован 13 июля 1819 года по обвинению в «создании тайного, подрывающего устои государства союза, названного „Немецким союзом“, и в длительном участии в его деятельности». Ян не признавал предъявленные ему обвинения, утверждая, что союз хотя и существовал, однако уже распался, никогда не преследовал враждебных государству целей, занимаясь лишь воспитанием «патриотических чувств», напротив, всегда ориентировался на сотрудничество с государством, и лишь Наполеон заподозрил его в подпольной деятельности.

В своем обширном постановлении от 15 февраля 1820 года Гофман подтвердил показания Яна по большинству пунктов и приложил много усилий к тому, чтобы доказать «неосновательность» доносов бывшего члена союза Янке, которого он назвал «ненавистным шпионом». Гофман открыто одобрил культивирование «Немецким союзом» патриотических настроений, поскольку они не были прямо сопряжены с политической деятельностью: «Если принять во внимание, что упомянутый союз возник в то время, когда могучий, победоносный враг пытался насильственно разорвать все узы, связывающие немцев с немцами, когда немцы сражались против немцев, когда все более одерживавшие верх иностранные влияния грозили уничтожить любовь к Отечеству, искоренить немецкое самосознание, то появление этого объединения представляется вполне оправданным». Однако высказывания самого Яна ставили Гофмана в затруднительное положение. Так, например, Ян будто бы заявил: «Если бы у меня был меч, я хотел бы вместе с Христом сойти на землю. Каждое дерево до Шарлоттенбурга стало бы виселицей, да и в городе их было бы немало. Уж тогда бы я отвел душу». Чтобы представить эти выпады в верном свете, то есть охарактеризовать их как эксцессы наполовину обезумевшего, наполовину одичалого человека, Гофман привел в своем решении примеры «сумасбродства» Яна, которые невозможно принимать всерьез, не рискуя выставить себя на посмешище: «Так, Ян далее предлагал, чтобы с наиболее уязвимой стороны защитить страну от вторжения врага, устроить искусственную пустыню… По этой пустыне должны были рыскать только дикие звери… Голодные волки и медведи подстерегали бы лазутчиков… Если бы голодные звери начали пожирать друг друга, то можно было бы… кормить их овцами, французскими коровами и непригодными для дела лошадями, а постоянная борьба, которую должны были вести со зверьем люди, живущие у границ этой пустыни, была бы для них лучшей подготовкой к обороне страны».

В своем решении Гофман требовал освободить Яна.

Министерская комиссия была против, и Ян остался в заключении. Конфликт между двумя комиссиями обострился. В мае 1820 года Гофман по поручению Непосредственной комиссии вновь потребовал освобождения Яна, на этот раз еще настойчивее. После этого министерство согласилось освободить Яна, но отправило его в Кольберг, где он должен был жить в изгнании и под надзором, и определило ему тысячу рейхсталеров пенсии. Фарнхаген свидетельствовал об общественном мнении в Берлине: «Народ здесь оживленно высказывается о Яне, особенно в трактирах; видать, судачат люди, он невиновен, раз предоставили ему полусвободу и 1000 рейхсталеров содержания; не так-то уж и плохо быть государственным изменником, за такую плату любой готов объявить себя им; другому бы отрубили голову, а Ян лишь заработал звание государственного изменника».

Принимавшиеся Гофманом решения, чаще всего благоприятные для обвиняемых, настроили против него министерство и особенно начальника полиции Кампца. В деле Яна Гофман в очередной раз проявил свою «строптивость», чем окончательно навлек на себя ненависть начальника полиции и, как позднее выяснилось, министра внутренних дел Шукмана.

19 ноября 1819 года Ян подал на Кампца иск об оскорблении, поскольку тот в одной газетной статье представил обвинения против него как доказанные факты.

Гофман занялся рассмотрением этого иска, однако по инициативе Шукмана и Кампца министерство юстиции (в лице Кирхэйзена) распорядилось аннулировать иск (28 декабря 1819), поскольку инкриминируемая статья была опубликована в порядке исполнения служебных обязанностей и потому не подпадала под юрисдикцию судебных органов. Апелляционный суд (по инициативе Гофмана) заявил протест, ссылаясь на то, что «публичное объявление о преступлении, если обвиняемый не был изобличен и не признал своей вины», противоречит закону (10 января 1820).

Теперь вмешался сам государственный канцлер Гарденберг. Он в резком тоне приказал отклонить иск (3 февраля 1820). Гофман и апелляционный суд возразили, придав полемике принципиальный характер: речь шла уже о правовом контроле за исполнительными органами, о существовании самого правового государства. В сочиненном Гофманом письме апелляционного суда от 14 февраля 1820 года говорилось: «Жалобу об оскорблении, поданную упомянутым Яном, мы обязаны считать в правовом отношении обоснованной… поскольку и высшие государственные чиновники не стоят вне закона, а призваны подчиняться ему, как любой другой гражданин государства. При

сем мы самым почтительным образом отмечаем, что в итоге не отказываемся от нашей позиции, чувствуя себя свободными от любого неподобающего самомнения. Мы будем стремиться, как поклялись в служебной присяге, исполнять свой долг со строжайшей добросовестностью, с непоколебимой верностью, а именно: невзирая на лица и на различия в сословиях, согласно предписанию законов и в соответствии с лучшими нашими знаниями и убеждениями осуществлять независимую, нелицеприятную юстицию».

Реакция вышестоящих органов не заставила себя долго ждать: 13 марта 1820 года последовало высочайшее распоряжение короля, аннулировавшее исковую жалобу Яна и порицавшее образ действий апелляционного суда.

Кампц и Шукман спустя полтора года, когда разгорится скандал по поводу *«Повелителя блох»,* жестоко отомстят советнику апелляционного суда Гофману, доставившему им столько неприятностей.

Вся эта полемика послужила для некоторых поводом считать членов апелляционного суда, и особенно Гофмана, тайными «демагогами». Фарнхаген отметил в начале 1820 года: «Господин фон Бюлов (тайный государственный советник. — *Р. С.*) сказал, что самих членов апелляционного суда надлежит привлечь к ответственности как смутьянов».

Между тем Гофман, как мы уже знаем, был весьма далек от того, чтобы одобрять идеи «смутьянов». При этом он чаще всего не считал нужным специально обосновывать в своих решениях собственное неприятие идей «государственного переворота». Очевидно, их «химеричность» была для него само собой разумеющейся. Правда, есть и в высшей степени показательное исключение: в своем решении по делу Августа Адольфа Фоллениуса он развернул подробную аргументацию, с помощью которой хотел доказать особую опасность радикального крыла движения буршеншафтов, так называемых «Черных» и «Безусловных». В политическом фанатизме этих радикалов, вознамерившихся исправить мир, он усматривал призрак тоталитарной политики, а это было его «больным местом». Речь идет о соотношении радикальных требований свободы и терроризма. Он писал: «Если собственное понимание права и несправедливости, невзирая на закон и гражданский порядок, является единственной нормой всех действий, если это убеждение является тем судом, привлекать к которому своих собратьев человек считает себя вправе, если он полагает, что только отвечающая этому убеждению цель справедлива и хороша, а для достижения ее дозволены любые средства, если он считает

каждого, кто противится этому его внутреннему убеждению, повинным смерти, а себя вправе выносить этот приговор, то рвутся все узы человеческого сообщества, и во всякого рода злодеяния примешивается дикий разгул фанатического безумия, возомнившего и объявляющего себя всем правящим и судящим божеством».

Крайний субъективизм, полагающий, что обязательные нормы существуют только в нем самом, и считающий себя вправе вызывать весь мир на террористический суд «добродетели», субъективно воспринимаемой в качестве истины, это гносеологическое и моральное всевластие субъекта есть не что иное, как политизированный и потому особенно опасный вариант того «светлого» безумия, которое Гофман представил в образе Серапиона.

Серапион в своем «методическом безумии» считает реальным то, что он воспринимает как реальность. Реальность восприятия служит для него доказательством реальности воспринятого. Он не признает внешнего мира, который теряет свою обязательность для него как в этическом, так и в гносеологическом отношении. Его внутреннее переживание, определяющее характер его восприятия и действий, лишает его связи с реальностью и способности контролировать реальность, погружает его в «постоянный сон», который в конечном счете защищает его от всевозможных раздражений, исходящих от противоречивой, непокорной и опасно многообразной реальности. Неспособность познать «двойственность любого бытия» вынуждает Серапиона жить в безумном мире, в котором сам он, граф П., становится мучеником Серапионом, местность вокруг Бамберга — Фиваидской пустыней, а посетители графа — персонажами старинных легенд о святых. Его мир когерентен, он обладает когерентностью всесильного и потому ставшего герметичным воображения. И в отношении Серапиона справедливо то, что Гофман вменяет в вину политическому безумию «Безусловных»: он возомнил себя «всем правящим и судящим божеством» *(«Решение по делу Фолленциуса»)*.

Однако безумие Серапиона остается «светлым», поскольку он уничтожает окружающий его мир не практически, а лишь символически, растворяя его в своем безумном мире.

Если же безумие крайнего субъективизма становится политикой, как это, по мнению Гофмана, было у «Безусловных», оно делается опасным, ибо тогда речь идет уже не о символическом, а о практическом уничтожении противящейся субъективному своеволию общественной реальности. Когда серапионовское непризнание «двойственности любого бытия»

ведет к политическим действиям, «то рвутся все узы человеческого сообщества и во всякого рода злодеяния примешивается дикий разгул фанатического безумия».

Отражение натиска «Безусловных» и одновременно противление могущественным верхам — это для Гофмана было одной и той же позицией: вопреки тоталитарным поползновениям верхов он защищал нерегламентированный внутренний мир психики, оборонялся от действовавшей извне политической власти, если она пыталась без остатка подчинить себе внутренний мир человека.

Однако столь же решительно он выступал и против тоталитарных притязаний, прорывающихся изнутри наружу, пытающихся сделать внутренний психический мир политикой, ставящих перед собой цель преобразовать общество, опираясь на архимедову точку субъективной морали и субъективных желаний (сегодня мы сказали бы: потребностей), что, по мнению Гофмана, неизбежно должно привести к «дикому разгулу фанатического безумия». Историческое воплощение эти притязания нашли в «добродетельном терроризме» Робеспьера.

В «двойственности любого бытия» политика есть власть внешнего мира. Она необходима, но должна оставаться в определенных границах: внутренний мир должен быть защищен от политики. Но справедливо и обратное: политизированный Серапион превращается в Робеспьера с его разрушительным безумием крайнего субъективизма. Поэтому и политика должна быть защищена от безудержного вторжения в нее внутреннего мира; таким образом, внутренний мир должен быть защищен от политики, а политика — от внутреннего мира. Из этой идеи выводится политическая антропология Гофмана.

Глава двадцать девятая
БЛЕСК НАКАНУНЕ КОНЦА

Своей деятельностью в Непосредственной комиссии Гофман нажил себе немало врагов в вышестоящих инстанциях (правда, его прямой начальник, заместитель председателя апелляционного суда фон Трюцшлер, был весьма высокого мнения о нем). Однако мужественное и бескомпромиссное отстаивание законности принесло ему большое уважение в общественных кругах Берлина. Гейне пишет в своих *«Письмах из Берлина»,* какое внимание привлекал к себе Гофман не только как писатель и музыкант, но и как советник апелляционного суда. Молва о его репутации в этом последнем качестве дошла даже до Вены, где в начале марта 1820 года Бетховен записал в своем блокноте: «Придворный, ты — не *Гофман*»[66].

Летом 1820 года работа в Непосредственной комиссии пошла на убыль. Гофман вздохнул с облегчением, поскольку сопряженная с этой работой полемика отнимала у него много времени, сил и нервов. Однако не суждено было ему наслаждаться покоем. Сам того не желая, он оказался втянутым в бурные события (также политические в своей основе), разыгравшиеся в связи с приглашением в Берлин на должность генерального музыкального директора Гаспара Спонтини.

Родившийся в 1774 году Спонтини написал в наполеоновскую эпоху в Париже оперы *«Весталка»* и *«Фердинанд Кортес»* и приобрел европейскую известность в качестве оперного композитора. К тому же он отличался яркой внешностью. Гейне так описывал его: «Высокий рост, глубоко посаженные темные пламенные глаза, черные как смоль локоны, до половины закрывающие изборожденный морщинами лоб, наполовину меланхоличное, наполовину гордое очертание губ, знойная страстность этого смуглого лица, на котором бушевали и продолжают еще бушевать всевозможные страсти, голова, которая, видимо, должна быть у калабрийца и которая вместе с тем может быть названа красивой и благородной — все это составляет портрет человека, духом которого порождены *„Весталка“, „Кортес“* и *„Олимпия“».* Внешностью Спонтини Гофман обычно наделял своих магнетизеров.

Этот композитор с осанкой наполеоновского генерала и в музыке любил имперские замашки. Как позднее Вагнер, Спонтини стремился к слиянию драматического действия, музыки и художественного оформления в единое целое, которое должно

было захватывать и держать в напряжении публику. Тяготение к грандиозности и монументальности тайным образом роднило это искусство с властью. Еще в бытность свою в Париже Спонтини был окружен вниманием сильных мира сего, и теперь прусский король, пригласивший его в Берлин вопреки воле генерального интенданта Брюля, всячески выражал свое благорасположение к нему. Сразу же по прибытии в Берлин 27 мая 1820 года композитор был принят при дворе, а 30 мая 1820 года состоялось чрезвычайно пышное торжественное представление *«Весталки»*.

Предпринятая Спонтини «атака на все органы чувств» не застала врасплох трезвомыслящих берлинцев. Гейне сообщал об этом в Вестфалию: «Имеете ли вы у себя в Хамме возможность слушать музыку этой оперы (*«Олимпии». — Р. С.*)? В литаврах и тромбонах там нет недостатка, так что один остряк предложил испытать музыкой этой оперы прочность стен нового здания театра. Другой остряк, возвращаясь с представления *„Олимпии“,* услышал на улице громкую барабанную дробь, отбивавшую вечернюю зарю, и с облегчением воскликнул: „Наконец-то можно послушать *нежную* музыку!“ Глухие были совершенно в восторге от столь великолепной, густой музыки и уверяли, что могли руками ощущать ее. Энтузиасты же кричали: „Осанна! Спонтини и сам — музыкальный слон! Он — ангел тромбонов!“».

В Берлине выражали недовольство привилегированным положением этого «музыкального слона» при дворе, его высоким жалованьем, достигавшим 4000 талеров, предоставленным ему в знак особой милости правом ездить в королевской карете в сопровождении генерал-адъютанта. Пострадавший в результате «преследования демагогов» патриотизм пережил новое оскорбление: королевское всевластие предпочло итальянца представителям национального немецкого искусства. Это обозлило публику, которая из-за политических репрессий была вынуждена давать выход своему раздражению в театрально-оперном скандале. В запале страстей упустили из виду то обстоятельство, что Спонтини в действительности порвал с традицией итальянской оперы и разрабатывал в более монументальном варианте реформированную оперу Глюка, то есть в известной мере придерживался немецкой традиции. В этом отношении он явился предшественником Вагнера.

Еще в декабре 1819 года некий газетный журналист сообщал из Парижа: «С большим удовлетворением я узнал, что даровитый, гениальный Э. Т. А. Гофман взялся… за обработку либретто (*„Олимпии“. — Р. С.*), так что эта опера будет представлена в Германии с текстом, конгениальным музыке».

Сразу же по прибытии в Берлин Спонтини нанес визит

Гофману, и тот согласился перевести на немецкий язык либретто *«Олимпии».* Гофман к тому времени радикально изменил свое мнение о Спонтини. В *«Письмах о музыкальном искусстве в Берлине»* в конце 1814 года он, разбирая представление оперы *«Кортес»,* писал, что «в музыке Спонтини совершенно отсутствует внутренняя правда». Однако спустя уже полтора года Гофман склонился к мысли, что Спонтини встал на путь создания оперы как универсального романтического произведения искусства, о котором он прежде писал в своем диалоге *«Поэт и композитор».* В июне 1816 года он назвал *«Весталку»* «грандиозным шедевром», так что он отнюдь не льстил (в чем его упрекали некоторые), когда он 30 мая 1820 года в *«Приветствии Спонтини»* чествовал итальянца: «Добро пожаловать к нам, прославленный мастер! Давно уже звуки твоих мелодий проникли до сокровенных глубин нашей души; твой гений развернул свои могучие крыла, и вместе с ним взлетели мы, преисполнившись восторга и познав блаженство, восхитившись чудесным царством звуков, в котором ты, могущественный князь, царишь! Вот почему мы давно знаем и любим тебя!»

Таким образом, летом 1820 года Гофман оказался в лагере Спонтини. По этой причине некоторые «патриоты», которых он защищал в качестве советника апелляционного суда, считали его «княжеским холуем», человеком, который ради своего авторского тщеславия готов погрешить против национального чувства. Однако Гофман не обращал на это внимание. Не реагировал он и на то, что со стороны определенных аристократических кругов во главе с генеральным интендантом Брюлем, недовольных явным предпочтением, которое отдавалось выскочке Спонтини, стали раздаваться в адрес «партии Спонтини» обвинения в пособничестве «демагогам»: как-никак муж певицы Йозефины Шульц, которой оказывал протекцию Спонтини, выступал в суде в качестве адвоката отца гимнастического движения Яна.

Невзирая на все эти склоки, имевшие мало общего с искусством и музыкой, Гофман с полной отдачей сил работал над *«Олимпией».* Не ограничиваясь простым переводом, он предпринял переработку либретто, тем самым вдохновив Спонтини на создание новой музыкальной редакции оперы.

Представление *«Олимпии»* задержалось на полгода (невероятная для того времени вещь — прошло свыше сорока репетиций!). Когда же 14 мая 1821 года опера была представлена публике, та, несмотря на демонстративные аплодисменты короля, особого восторга не выразила. Фарнхаген писал на следующий день: «Бурные аплодисменты короля и двора… Спонтини вызывали и наградили венком. Король, благодаря и расхваливая

Спонтини, четверть часа держал его за руку. Далеко не вся публика была согласна с королем, большая часть ее, вопреки вкусу монарха, находила оперу простым шумом и не признавала за Спонтини каких-либо заслуг, сожалея о его влиятельности, авторитете и жаловании».

При дворе были недовольны строптивостью публики.

Специальным королевским распоряжением газетам запрещалось публиковать отрицательные рецензии на оперу. Гофман извлек из этого пользу для себя, поскольку, дабы принизить Спонтини, чрезмерно расхваливали его либретто.

Еще лучшая возможность для нападок на Спонтини представилась в связи с премьерой 18 июня 1821 года романтической оперы Карла Марии фон Вебера *«Вольный стрелок».* В лице Карла Марии фон Вебера противники Спонтини нашли своего героя. Боевой клич «Здесь немецкое — там чужеземное! Здесь Вебер — там Спонтини!» отныне определял накал страстей. Говорили, что Вебер не нуждается в слонах и громе канонады, ибо он стремится не потрясать, а очаровывать.

На премьере оперы Вебера рукоплесканиям не было конца. Получили хождение листовки, в которых Вебера расхваливали явно в пику Спонтини. Для самого Вебера подобного рода восхваления были совсем некстати, поскольку он лично ценил музыку Спонтини и не хотел быть орудием в борьбе против него. Кроме того, он рассчитывал на получение в Берлине должности капельмейстера, а борьба, в которую его вовлекли, перечеркивала его надежды.

Гофман, друживший с Вебером с 1816 года, оказался между двух огней. Друзья предостерегали Вебера от Гофмана как от противника. Несмотря на это, Вебер первое время не порывал с ним. «Я сохранял доброе мнение о нем так долго, как мог», — признавался он в письме Кинду от 21 июня 1821 года. Гофман участвовал в его чествовании в день премьеры, короновав композитора чрезмерно большим лавровым венком. Присутствовавшие, в том числе и сам Вебер, не могли понять, всерьез это было сделано или же в насмешку. Гофман же не счел нужным приоткрыть завесу тайны.

Когда *«Фоссише цайтунг»* опубликовала 26–28 июня 1821 года разгромную рецензию на *«Вольного стрелка»,* сложилось мнение, что автором ее был Гофман. Вебер не верил этому слуху, однако для него достаточно оскорбительным было уже одно то, что он так и не дождался от Гофмана рецензии на свое произведение. Для него это было тем более обидно, что он в свое время опубликовал столь подробный и благожелательный разбор *«Ундины».* Он покидал Берлин, разочаровавшись в Гофмане.

В период этой полемики генеральный интендант Брюль, противник Спонтини, всячески старался угодить Гофману. Бросалось в глаза усердие, с каким Брюль добивался, начиная с весны 1821 года, возобновления постановки *«Ундины».* Он уговаривал Гофмана принять согласованные изменения в опере, чтобы зимой 1821/22 года или, самое позднее, весной 1822 года могло состояться ее представление. Вероятно, Брюль надеялся, что романтическая опера-сказка *«Ундина»* станет еще одним противовесом помпезности Спонтини.

Однако, как и в 1815 году, Гофман медлил с завершением своего любимого детища. Лишь на смертном одре он снова примется за работу над партитурой. Впрочем, в последние месяцы 1821 года у него было столько работы и столько планов, что на *«Ундину»* просто не оставалось времени. Этот избыток планов и работы поневоле наводит на мысль, что летальная эйфория затухающей жизни в последний раз произвела всплеск творческой энергии. На ум приходит образ фейерверка, о котором говорил Эйхендорф. Гофман пишет второй том *«Кота Мурра»* и собирается еще до конца года завершить третий том; он даже получил аванс за роман *«Якобус Шнельпфеффер»,* который заранее ставил выше *«Кота Мурра»,* хотя еще не написал ни строчки; он приступил к написанию *«Повелителя блох»;* обещал представить несколько рассказов для карманных изданий и обязался перевести на немецкий язык либретто оперы Спонтини *«Мильтон».*

Ему было хорошо в эти последние горячие месяцы 1821 года. Он даже снял еще одну квартиру, поменьше, намереваясь устроить там библиотеку и кабинет для литературных занятий. Он получил почетное, сопряженное с повышением должностного оклада и оставлявшее больше времени для занятий искусством назначение в верховный апелляционный сенат апелляционного суда. «Невозможно, — писал Хитциг, — представить себе человека, смотрящего с большим оптимизмом в будущее, чем Гофман в октябре 1821 года».

Однако эти радужные ожидания были перечеркнуты самым жестоким образом. Опять политика настигла его и на сей раз довела до смертного одра.

Осенью 1821 года Гофман, работая над вторым томом *«Кота Мурра»,* дал выход своему раздражению, вызванному кампанией «преследования демагогов». Одним из этапов жизни его кота стало членство в буршеншафте — сатира, изображающая молодечество буршей как фазу становления будущих филистеров. Эта еще вполне безобидная насмешка переходит в едкую сатиру, когда Гофман описывает преследования, коим подвергаются несчастные коты-бурши: они устраивают по ночам на крышах

пирушки с пением, которые не мешают никому, кроме принадлежащей мяснику собаки по кличке Ахиллес, «филистера», геройство которого состоит в «неотесанной неуклюжести» и «пустопорожних фразах». Он подстрекает «шпицев», этих «лебезящих, чмокающих с манерными ужимками созданий», к тому, чтобы они тявкали, когда коты поют. Лишь после этого происходит настоящее нарушение покоя. Хозяин дома просыпается и с кнутом бросается на «смутьянов». Не коты и даже не хозяин с кнутом, а прежде всего эти «шпицы» должны вызывать отвращение. Они являются подлинными нарушителями покоя, пародией на фанатичных преследователей «демагогов» пошиба Кампца, в которых и метил Гофман.

Однако эти намеки на реальную кампанию «преследования демагогов» были слишком завуалированными. Во всяком случае, реакции на них не последовало. Совсем по-другому обернулось дело с *«Повелителем блох»*.

Возможно, и на этот раз сатира на начальника полиции Кампца осталась бы незамеченной или по крайней мере высшие инстанции сделали бы вид, что ничего не заметили. Однако сам Гофман слишком много болтал об этом в питейном заведении «Люттер и Вегнер», и в начале 1822 года слухи дошли до Кампца. Развитию несчастных для Гофмана событий был дан толчок: Кампц увидел великолепную возможность разделаться со строптивым советником апелляционного суда.

Подозрительные пассажи *«Повелителя блох»* были уже у издателя Вильманса во Франкфурте. С одобрения министра Шукмана Кампц 17 января 1822 года направил туда полицейского агента Клиндворта. Франкфуртские власти с готовностью оказали содействие, и Вильманса очень быстро удалось запугать. Он выдал рукопись, уже отпечатанные листы и даже корреспонденцию. О запланированной акции Гофман узнал за несколько дней. Он срочно отправил Вильмансу письмо, в котором просил изъять конкретно указанные пассажи. У Вильманса уже не было для этого времени, поскольку власти добрались до него, однако он оказался настолько глуп, что отдал и только что полученное письмо, естественно, послужившее отягчающим фактором. Пережитые волнения свалили Гофмана с ног. Его мучили «ревматические приступы» (Хитциг), однако он не потерял присутствия духа. Фарнхаген, у которого повсюду были свои осведомители, 29 января 1822 года записал в своем дневнике, что Гофман будто бы «весьма нелестно выразился о людях, что-то замышляющих против него; „Пусть все они…“ — так он сказал. Похоже, он нисколько не задумывается о том, что может случиться с ним в будущем».

Тем временем Кампц ознакомился с инкриминируемыми пассажами и 31 января 1822 года составил подробное заключение для Шукмана, которое заканчивалось следующими выводами: «Отсюда явствует, что советник апелляционного суда Гофман: 1) имел намерение и, насколько это было в его силах, достиг публичного осмеяния мер, предписанных его королевским величеством, к реализации которых сам он был допущен по высочайшему доверию, представив эти меры как орудие низменных личных мотивов… 2) использовал для этого выдержки из документов, доверенных ему лишь в служебном порядке… а также, наконец 3) изобразил члена министерской комиссии как чиновника, не соответствующего своим обязанностям и заслуживающего наказания».

Инкриминируемые пассажи находятся в четвертой и пятой главах сказки. Речь идет о знаменитом эпизоде с Кнаррпанти: некий чуравшийся женщин Перегринус Тис арестован за то, что он будто бы похитил женщину. Между тем заявления о пропаже женщины не поступало, что, однако, ничуть не смущает тайного придворного советника Кнаррпанти, которому было поручено проведение расследования, ибо у него имеются на сей счет собственные принципы: «В ответ на напоминание, что преступник может быть выявлен лишь в том случае, если установлен сам факт преступления, Кнаррпанти высказал мнение, что важно прежде всего найти злодея, а совершенное злодеяние само собой обнаружится. Только легкомысленный судья-верхогляд не в состоянии так повести допрос обвиняемого, чтобы найти на его совести хотя бы малейшее пятно, служащее достаточным поводом к задержанию, если главное обвинение вследствие запирательства обвиняемого даже не установлено».

Кнаррпанти, в котором Кампц с полным основанием узнал самого себя, является виртуозом своего дела. Перегринус Тис записал в своем дневнике: «Сегодня я был, к сожалению, в *убийственном* настроении». Кнаррпанти трижды подчеркнул слова «в *убийственном*» и сделал из этого заключение, «что речь здесь идет о человеке с преступными намерениями, который сожалеет, что сегодня ему не удалось совершить убийство».

Именно этот пассаж и послужил поводом для обвинения Гофмана в том, что он использовал служебные материалы. Действительно, в конфискованном дневнике студента Густава Асверуса, арестованного в 1819 году в Берлине за «демагогическую деятельность», безобидное выражение «в убийственном настроении» было — предположительно, рукой Кампца — дважды подчеркнуто красным карандашом, что и послужило основанием для обвинения. Таким образом,

сатирическая фантазия Гофмана в данном случае опиралась на действительный факт.

Делу был дан ход. 4 февраля 1822 года министр Шукман писал государственному канцлеру Гарденбергу, что Гофман «проявил себя как позабывший честь, в высшей степени неблагонадежный и даже опасный государственный чиновник». И далее: «Если с данным проступком советника апелляционного суда Гофмана соотнести прежнее его поведение в следственной комиссии, к примеру, его решения, противоречащие документам… если также принять во внимание то, как он вел себя раньше, еще будучи правительственным советником в Познани, где сочинил пасквиль на целую коллегию, членом коей состоял; если присовокупить также его писательскую деятельность, то едва ли останется место сомнениям, не является ли сей человек недостойным в служебном и моральном отношении». Шукман, «учитывая прежние суждения апелляционного суда по таким делам», выражает сомнение «в успехе подобного процесса» и рекомендует перевести «упомянутого Гофмана с необходимым порицанием из столичного суда в отдаленную провинцию, например, в Инстербург, препоручив его там строгому надзору…» Решение, однако, еще не принято — сначала надлежит допросить самого Гофмана.

Гиппель, старинный друг, ту зиму как раз живший в Берлине, самоотверженно вступился за Гофмана. Чтобы дать ему возможность подготовить письменную защитительную речь, он добился перенесения допроса, аргументируя это врачебным заключением.

23 февраля 1822 года Гофман продиктовал — паралич, начавшийся со спинного мозга, уже дошел до рук — свою защитительную речь, которая произвела впечатление даже на вышестоящие инстанции. Разумеется, Гофман не смог переубедить своих мучителей, однако его блестящая речь обезоруживала. Получилось как когда-то с дядюшкой Отто, который уже не смог наказать маленького Эрнста за вырытую в саду яму — слишком хорошо была придумана история про американское растение.

В своей защитительной речи Гофман доказывал, что, исходя из логики сказки, ему надо было ввести такой персонаж, как Кнаррпанти, ради художественной сбалансированности. Сходство с реальными людьми является случайным. Кто ищет подобное сходство, тот всегда найдет его, от этого не защищен ни один автор, что с многими уже случалось. Гофман закончил свою речь такими словами: «Я прошу не упускать из виду то обстоятельство, что речь идет не о сатирическом произведении… а о

фантастическом создании писателя-юмориста… Тогда с меня будут сняты все подозрения, глубоко и больно затронувшие меня. Сия надежда, полагаю, с полным на то правом питаемая мною, дает утешение и силу, необходимые для того, чтобы пережить мучительнейшие дни моей жизни».

Теперь началось закулисное перетягивание каната. Гиппель попытался привлечь к делу защиты попавшего в беду Гофмана князя Пюклер-Мускау, к тому времени уже ставшего зятем Гарденберга, однако тот отказался.

И все же дисциплинарное производство пришлось пока отложить, поскольку этого настоятельно требовало все более ухудшавшееся состояние здоровья Гофмана. *«Повелитель блох»,* из которого изъяли крамольные пассажи, вышел в свет, однако дни самого автора уже были сочтены.

Глава тридцатая
КОНЧИНА

24 января 1822 года, в день своего 46-летия, Гофман в последний раз собрал друзей. Тому, кто обычно являлся душой компании, болезнь «подрезала крылья». Хитциг вспоминал: «Он пил минеральную воду, угощая друзей изысканнейшими винами, и если прежде в подобных случаях Гофман неутомимо сновал вокруг стола, подливая вино или оживляя беседу там, где она приостановилась, то в тот раз он весь вечер просидел, будучи прикованным к креслу… Один из гостей… вставил фразу, смысл которой сводился к шиллеровскому „Пусть жизнь — не высшее из наших благ“, и тут Гофман возразил ему так резко, как не говорил в течение всего вечера: „Нет, нет, жить, только жить — чего бы это ни стоило!“».

В отношении общественной жизни Гофман занимал скорее оборонительную, уклончивую позицию, стараясь сделаться неуловимым благодаря испытанным приемам превращения. Против же сил природы он буквально взбунтовался. Здесь он наступателен, бескомпромиссен. Могущественнейшую из сил природы, смерть, он отказывался просто так принять. С яростной одержимостью и чувством юмора он до последнего дыхания противопоставляет ей продуктивную жизнь. «Вы никогда не должны, — писал он в *„Письмах с гор“,* — прекращать жить, пока не умрете, что с некоторыми случается, и вещь эта прескверна».

Жить до последнего вздоха, а когда смерть подступит, не поддаваться ей, встречая ее тем смехом, который отзывается в его творчестве. Некоторые в ужасе отворачиваются от этого смеха перед лицом смерти. Лёст, знакомый Гофмана времен жизни в Варшаве, писал о его умирании: «Конец ужасен. Его шутки на смертном одре с такой ясностью раскрыли его душу — этот никогда не хворающий дух и это никогда не бывающее здравым чувство».

Нежелание Гофмана принять природную силу смерти являлось драматичным заключительным актом продолжавшейся всю его жизнь борьбы против того, что *порождено* природой. Его ремеслом было *творение: сотворить* нечто из того, что *порождено,* поскольку живешь в споре с тем, что порождено. Разлад Гофмана с самим собой был фундаментальным, и поэтому его полемическая фантазия была неисчерпаема. Она не знала покоя даже тогда, когда нелюбимое тело доставляло ему нестерпимые страдания. Недели за четыре до его смерти была

предпринята попытка разбудить в нем жизненные силы путем прижигания спины по обе стороны позвоночника раскаленным железом. Хитциг, придя к измученному пациенту примерно через полчаса после этой процедуры, был встречен его возгласом: «Вы чуете еще запах жареного?» После этого Гофман рассказал гостю «со всеми подробностями о жуткой процедуре, находя вполне естественным, что такого экзотического субъекта, как он, врачи лечат самыми экзотическими средствами, и добавил, что во время прижигания ему пришло на ум, что *** (имеется в виду министр внутренних дел Шукман. — *Р. С.*) велел его опломбировать, дабы он не ускользнул контрабандой».

В эти дни страдания «его ни на миг не оставляла высочайшая любовь к жизни, непоколебимая вера в то, что она не покинет его никогда, а также, по сравнению с днями, когда он был здоров, еще большая веселость, даже буйное веселье» (Хитциг). Он мог еще диктовать, и этого ему было достаточно. «Долгие часы, которые приходилось ему проводить в одиночестве, а также бессонные ночи он заполнял тем, что диктовал, поскольку теперь наступил полный паралич рук, писарю, выполнявшему одновременно обязанности санитара и всегда находившемуся рядом. Это занятие доставляло ему такое удовольствие, что однажды он сказал Хитцигу, будто готов смириться с параличом рук и ног, если только впредь сохранит способность работать *dictando*[67]».

На смертном одре Гофман продиктовал анекдот *«Наивность»* и два рассказа, *«Угловое окно»* и *«Выздоровление».* Самый последний рассказ, *«Враг»,* он не успел продиктовать до конца. Короткий анекдот *«Наивность»* рассказывает о триумфе над младшим братом смерти — сном: умирающий просыпается и живет, а живущие спят: «Больной, долго страдавший бессонницей, вынужден был каждую ночь иметь рядом с собой кого-нибудь, кто мог бы не только поговорить с ним, но и оказать ему, парализованному, необходимую помощь. Так, у постели больного должен был дежурить некий молодой человек, но, вместо того чтобы бодрствовать, он погрузился в беспробудный сон. В эту ночь больной был охвачен духом радостного музыкального настроения, он вспомнил всевозможные канцоны и канцонетты, которые исполнял раньше, и пропел их высоким голосом. Когда он, наконец, взглянул на лицо своего спящего стража, оно, да и вся ситуация показались ему чрезвычайно забавными. Он громко позвал своего смотрителя по имени и, когда тот пробудился ото сна, спросил, не нарушает ли пение его покой?

„Ах, Боже мой! — совершенно наивно и беззастенчиво возразил, потягиваясь, молодой человек. — Ах, Боже мой, ни в

коей мере. Пойте, ради Бога, господин советник; у меня крепкий, здоровый сон!“ И с этими словами он снова заснул, а больной продолжил пение в полный голос».

Рассказ *«Угловое окно»* переносит читателей в комнату парализованного писателя, которому остается лишь смотреть через окно на пеструю сутолоку рыночной площади. Своему безупречно здоровому посетителю, пришедшему к нему поучиться жизни, он объясняет: «Но вот это окно — утешение для меня; здесь мне снова явилась жизнь во всей своей пестроте, и я чувствую, как мне близка ее никогда не прекращающаяся суета. Подойди, брат, взгляни в окно!»

Взгляд остается осмысленным до конца, как будто любопытство собирается пережить самого скептического фантаста.

25 июня 1822 года Гофман умер, намереваясь продолжать диктовку. Последним его желанием, как свидетельствует Хитциг, была просьба перевернуть его в постели «лицом к стене».

ЦИТАТА ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

«Лицом к стене»… Об этом Блох[68] однажды сделал весьма примечательное наблюдение:

«Бодрствуя, мы охотнее всего поворачиваемся спиной к стене, обратив взгляд внутрь помещения. Но вот что удивительно: засыпая, мы чаще всего поворачиваемся лицом к стене, хотя при этом спина оказывается обращенной к темной и потому неведомой комнате. Кажется, будто стена внезапно притягивает, а комната парализует, будто сон открывает на стене нечто такое, что в ином случае более приличествует смерти. Кажется, будто сон учится чему-то у смерти; во всяком случае, тогда чудится, что сцена выглядит иначе, словно бы открывает диалектическую видимость родины. Действительно, один умиравший, которого в последний момент удалось спасти, дал следующее пояснение:

„Я лег лицом к стене и почувствовал, что позади меня, в комнате, нет ничего, ничто более не касается меня, а искать мне надо на стене“. Позднее этому человеку казалось, что *in statu moriendi*[69] у него образовался орган смерти, стена поднялась, и он, почти умерший, поехал в открывшееся пространство, и вместе с тем новый глаз взглянул внутрь, словно смазанный мазью дервиша из сказок *„Тысячи и одной ночи“,* которая позволяет увидеть сверкающее нутро скал и гор. Внутреннее пространство стены было не столь обширно, однако обращенные чувства узрели в нем нечто показавшееся им чрезвычайно важным. Выход, исход — притча об этом вспоминается отчетливее вне постели, в несколько отделенном от этого состоянии отъезда. Совершенно очевидная неспособность людей, даже хорошо знакомых и симпатизирующих друг другу, беседовать из вагона со стоящими на перроне и наоборот, объясняется тем, что отъезжающий и остающийся уже находятся в различных пространствах, почти непроницаемо отделенных друг от друга, с различными содержаниями, изгибами и образами. Кроме того, отъезжающий чаще всего бывает горд, а остающийся пребывает в грустном настроении. При прибытии оба находятся в одинаковом положении и настроении, разве что гость поначалу бывает растерян из-за новизны обстановки, тогда как привилегией принимающего является его наставление. Когда наблюдаешь за прибытием совершенно посторонних людей, например, большого корабля, на котором к тебе никто не едет, к ощущению некоторой пустоты и разочарования примешивается некий странный, сопричастный нам феномен, ибо гордость отъезда, в которой уже резонирует счастье, гордость умирания, здесь отчетливо

наполняется неким триумфом прибытия. Прежде всего, если корабль прибывает с музыкой: тогда в киче (отнюдь не мелкобуржуазном) скрывается нечто от торжества (возможного) воскресения мертвых».

Я представляю себе: на пребывающем корабле духовой оркестр играет увертюру к *«Ундине»* и мы узнаем всех пассажиров — архивариуса Линдгорста, нескольких магнетизеров, запинающегося Ансельма, Веронику, Натанаэля, Клару с ее детьми, нескольких участников карнавала, за масками скрывших свои лица, и где-то в самом углу Анхен из Тарау, которая «полюбилась нам».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ Э. Т. А. ГОФМАНА

1776, 24, января — Гофман родился в Кёнигсберге, Пруссия, в семье адвоката королевского суда Кристофа Людвига Гофмана и его супруги (и кузины) Луизы Альбертины, урожденной Дёрфер.

1778 — развод родителей. Старший брат остался с отцом. Мать с двухлетним Эрнстом возвращается в дом своей овдовевшей матери. Эрнст растет под присмотром семейства Дёрферов.

1779, 24 мая — смерть глубоко любимой тети Шарлотты Вильгельмины Дёрфер (тетя «Фюсхен»).

1782 — посещение реформатской школы в Кёнигсберге (до 1792 года). Отца Гофмана переводят в Инстербург.

1786 — знакомство с Т. Г. Гиппелем (род. в 1775 году). Гиппель сначала был школьным товарищем Гофмана, а затем его другом на всю жизнь.

1790 — Гофман берет уроки музыки у соборного органиста Подбельского и уроки рисования у художника Земана. Его способность к музыке и живописи находит признание. Семейство Гиппелей возводится в дворянство, и друг юности Гофмана становится юнкером.

1792 — продолжая семейную традицию, Гофман начинает изучать право в Кёнигсбергском университете. Часы своего досуга он посвящает писательству, музицированию, сочинению музыки и рисованию.

1793 — Гофман влюбляется в замужнюю, на 9 лет старше его Дору Хатт.

1794 — Гиппель, раньше закончивший изучение права, покидает Кёнигсберг. Оживленная переписка Гофмана с ним.

1795 — Гофман работает над романами «Корнаро, мемуары графа Юлиуса фон С.» и «Таинственный» (оба до нас не дошли). Впервые знакомится с «Дон Жуаном» Моцарта; читает романы Гроссе, Стерна, Жана Поля, Шекспира, Руссо. Тайная, лишь отчасти взаимная любовь к Доре Хатт продолжается.

22 июля — первый экзамен по юриспруденции. Гофман становится судебным следователем при кёнигсбергском окружном управлении.

1796, январь — Гофман конфликтует с любовником Доры Хатт, собирается покинуть Кёнигсберг. Семья решает отправить его на попечение к крестному отцу, дяде по матери И. Л. Дёрферу в Глогау.

13 марта — смерть матери.

Июнь — переезд в Глогау. Знакомство с художником Алоисом Молинари, которому он помогает расписывать местную церковь иезуитов. Знакомство с И. фон Фоссом.

1797 — дружба с акцизным чиновником и композитором Иоганном Хампе.

27 апреля — смерть отца.

Май — июнь — поездка в Кёнигсберг. По пути короткая встреча с Гиппелем, который собирается вступить в наследство имением. Неловкость и отчужденность в отношениях между друзьями. Последнее свидание с Дорой Хатт. Окончательный разрыв.

1798 — Гофман помолвлен со своей кузиной Минной Дёрфер (род. в 1775 году).

20 июня — успешная сдача второго экзамена по юриспруденции. Дядя И. Л. Дёрфер (отец Минны) переводится в Берлин на должность тайного советника верховного трибунала, поэтому Гофман хлопочет о своем переводе в Берлин на должность референдария апелляционного суда.

Август — перевод в Берлин. Со своим экзаменатором Ф. Г. Ягвицем совершает путешествие по Исполинским горам. Первое увлечение азартной игрой. Через Дрезден Гофман возвращается в Берлин, куда прибывает в конце августа и поселяется сначала в пансионе, а затем у Дёрферов. Берет уроки музыкальной композиции у Фр. Рейхардта. Начало дружбы с актером и гитаристом Фр. фон Гольбейном.

1799 — сочинение текста и музыки трехактного зингшпиля «Маска».

1800, январь — Гофман тщетно предлагает свой зингшпиль для постановки в Королевском Национальном театре. Совместно с Гиппелем, на некоторое время прибывшим в Берлин, готовится к третьему экзамену по юриспруденции, который сдает 27 марта.

Май — назначение на должность асессора в познаньском окружном суде.

Начало лета — поездка с Гиппелем в Потсдам, Лейпциг и Дрезден. Прибытие в Познань. На Рождество поездка в Берлин и знакомство с Жаном Полем, который бывает в доме Дёрферов.

1801 — сочинение зингшпиля «Шутка, хитрость и месть» на слова Гёте; постановка его на познаньской сцене. Жан Поль направляет партитуру Гёте, снабдив ее своей рекомендацией.

1802, февраль — во время бала-маскарада распространяются карикатуры Гофмана на верхушку познаньского общества. Скандал и перевод Гофмана в порядке наказания в Плоцк.

Начало марта — Гофман расторгает помолвку с Минной

Дёрфер.

26 июля — Гофман женится на польке Михаелине (Мише) Рорер-Тжчиньской.

Лето — переезд молодоженов в Плоцк. Гофман чувствует себя в этом маленьком польском городе как в изгнании, ведет замкнутый образ жизни, сочиняет церковную музыку и фортепьянные произведения, углубляется в изучение теории композиции.

1803 — тщетные попытки найти издателя для своих музыкальных произведений. Гофман сочиняет эссе «Письмо монаха своему столичному другу», которое 9 сентября опубликовано в «Прямодушном», — это первая литературная публикация Гофмана. Он безуспешно принимает участие в проведенном Коцебу конкурсе на лучшую комедию («Премия»). Гофман ходатайствует о своем переводе в одну из западных прусских провинций.

1804, 24 января — 25 февраля — последнее посещение Кёнигсберга. Встреча с Гиппелем и Мальхен Хатт, дочерью к тому времени умершей возлюбленной Доры.

Март — Гофман переведен в Варшаву на должность правительственного советника. Там начинается его дружба с Юлиусом Эдуардом Хитцигом.

Декабрь — Гофман сочиняет двухактный зингшпиль «Веселые музыканты» (по тексту К. Брентано). На титульном листе партитуры Гофман в первый раз называет себя именем Амадей.

1805 — более близкое знакомство с Захарией Вернером, для которого Гофман пишет музыку к спектаклю «Крест на Балтике». В Варшаве состоялось представление «Веселых музыкантов».

31 мая — учреждение «Музыкального общества», одним из руководителей которого стал Гофман.

Июль — рождение дочери Цецилии.

1806 — после приобретения «Музыкальным обществом» дворца Мнишков Гофман занимается его внутренним оформлением, собственноручно расписывая многие помещения. По случаю торжественного открытия дворца Гофман дирижирует своей симфонией ми-бемоль мажор.

28 ноября — в город вступают французы. Из-за роспуска прусских учреждений Гофман лишается должности.

1807, январь — Миша и дочь Цецилия уезжают к родственникам в Познань. Гофман поселяется в мансарде дворца Мнишков, который теперь стал резиденцией Дарю. Тяжелая болезнь Гофмана. Он собирается переехать в Вену, но не получает визы, поэтому отправляется в Берлин, где рассчитывает получить помощь от Хитцига.

18 июня — прибытие в Берлин. Начало нужды и голода. Попытка целиком посвятить свою жизнь искусству.

Середина августа — смерть в Познани двухлетней дочери Цецилии.

1808, середина апреля — Гофман приглашен в качестве капельмейстера в Бамберг.

Начало мая — нужда достигает своего пика. Замысел «Кавалера Глюка».

9 июня — отъезд из Берлина, посещение Хампе в Глогау. В Познани Гофман забирает Мишу.

1 сентября — прибытие в Бамберг.

21 октября — неудачный дебют в качестве дирижера в Бамбергском театре. Гофман слагает с себя обязанности дирижера, сохраняя при этом звание капельмейстера, и отныне зарабатывает на жизнь частными уроками и сочинением от случая к случаю музыки для театра.

1809, 15 февраля — «Кавалер Глюк» опубликован во «Всеобщей музыкальной газете», с которой Гофман начинает активно сотрудничать. Знакомство со знаменитым врачом А. Ф. Маркусом. Знакомство с виноторговцем К. Ф. Кунцем, позднее ставшим первым издателем Гофмана.

Август — Гофман сочиняет фортепьянное трио ми-мажор, которое тщетно предлагает издателям.

1810 — Франц фон Гольбейн принимает руководство Бамбергским театром. Деятельность Гофмана в качестве помощника директора, режиссера, драматурга, декоратора и композитора. Начинается блестящий период Бамбергского театра. Особой славой пользуются инсценировки Гольбейна и Гофмана по произведениям Кальдерона. Гофман находит свое «alter ego», образ Крейслера («Музыкальные страдания капельмейстера Крейслера»).

1811 — любовь к Юлии Марк, которой Гофман дает уроки пения и которая еще не подозревает о чувствах своего учителя Знакомство с Карлом Марией фон Вебером, посетившим Бамберг.

1812 — страстная любовь к Юлии Марк достигает апогея. Миша ревнует. Мать Юлии устраивает помолвку дочери. Гофман опасается впасть в безумие. Мысли о двойном самоубийстве. Первые планы романа «Часы просветления некоего безумного музыканта». Интенсивные занятия натурфилософией и «животным магнетизмом».

14 мая — Наполеон проездом посещает Бамберг.

Лето — замысел оперы «Ундина».

5 сентября — драматический разрыв отношений с семейством Марк во время увеселительной поездки в

Поммерсфельден.

19 сентября — Гофман приступил к написанию «Дон Жуана».

Конец ноября — серьезные денежные затруднения.

Декабрь — свадьба купца Грепеля с Юлией Марк. Фуке пишет либретто для оперы «Ундина».

1813, февраль — Гофман получает предложение занять должность музыкального директора оперной труппы Иозефа Секонды (Лейпциг и Дрезден).

18 марта — заключен издательский договор с Кунцем.

25 апреля — прибытие в Дрезден, случайная встреча там с Гиппелем, находившимся при Гарденберге в качестве государственного советника. Друзья общаются вплоть до вступления 8 мая в Дрезден Наполеона.

19 мая — Гофман начинает писать «Магнетизера».

20 мая — отъезд в Лейпциг, где находится оперная труппа Секонды. По дороге почтовая карета попадает в аварию, Миша получает серьезную травму. В Лейпциге Гофман приступает к исполнению обязанностей музыкального директора оперной труппы Секонды.

24–25 июня — во время перемирия Гофман едет с оперной труппой в Дрезден.

26–27 августа — Гофман становится свидетелем битвы под Дрезденом.

Октябрь–ноябрь — Гофман дирижирует оперными спектаклями в осажденном, переживающем эпидемии и голод Дрездене. Замысел «Золотого горшка».

10 декабря — поражение Наполеона, после которого Гофман возвращается с оперной труппой в Лейпциг.

1814, 15 февраля — Гофман завершает сказку «Золотой горшок».

26 февраля — разрыв с Секондой, усомнившимся в компетентности Гофмана и уволившим его. Вновь нужда, которую Гофман пытается преодолеть, рисуя антинаполеоновские карикатуры и сочиняя рецензии для «Всеобщей музыкальной газеты».

5 марта — начало работы над романом «Эликсиры сатаны», который, как надеется Гофман, в финансовом отношении станет для него «эликсиром жизни».

Начало мая — выходят в свет первые два тома «Фантазий в манере Калло».

6 июля — неожиданный приезд Гиппеля, который советует Гофману возвратиться на государственную службу.

5 августа — завершение оперы «Ундина».

Сентябрь — прусское министерство юстиции предлагает

Гофману работу, на первых порах без оклада, в должности государственного чиновника. Гофман соглашается.

26 сентября — прибытие в Берлин. Встреча с Хитцигом, личное знакомство с Фуке, Шамиссо, Тиком, Францем Хорном, Филиппом Фейтом. «Фантазии в манере Калло» пользуются успехом. Гофман становится желанным гостем в литературных салонах.

1815 — Гофман становится популярным автором альманахов и карманных изданий. Он принимает предложения издателей, поскольку, будучи в то время чиновником без оклада, нуждается в деньгах. Прекращение малодоходной работы для «Всеобщей музыкальной газеты».

27 мая — генеральный интендант Брюль принимает «Ундину» для постановки в Национальном театре. Знакомство с Брентано и Эйхендорфом.

1 шюля — Гофман арендует свою последнюю квартиру на Таубенштрассе, 31 (на Жандармском рынке). Начало дружбы с Девриентом.

Сентябрь — выходит в свет первый том «Эликсиров сатаны».

1816 — не сбывается надежда Гофмана занять вакантную должность капельмейстера. Разочарованный, он смиряется со своей юридической должностью «ради хлеба насущного»

22 апреля — назначен советником апелляционного суда (с окладом). *Май* — выходит в свет второй том «Эликсиров сатаны».

Июнь — июль — начало дружбы с К. М. фон Вебером.

3 августа — премьера оперы «Ундина», музыка Гофмана и декорации Шинкеля имеют успех. Начинают выходить «Ночные рассказы» (до 1817 года).

1817, 17марта — во «Всеобщей музыкальной газете» выходит пространная положительная рецензия К. М. фон Вебера на «Ундину». В апелляционном суде Гофман считается блестящим судьей; как композитор он создал себе на короткое время имя; издатели нарасхват берут его литературные сочинения. Соответственно, поправилось и его финансовое положение.

27 шюля — четырнадцатое (и последнее) представление «Ундины».

29 шюля — пожар в театре, уничтоживший бесценные декорации «Ундины». Пожар едва не перебросился и на дом, в котором жил Гофман. Гофман прекращает посещение салонов и кружков и становится завсегдатаем питейных заведений, особенно винного погребка «Люттер и Вегнер»

1818 — замысел литературного произведения «Мастера пения. Роман для друзей музыкального искусства». Хотя эта книга и была объявлена в каталоге ярмарки, Гофман так и не написал

ее. Замысел большого сборника рассказов (первоначальное название «Серафимовы братья», затем — «Серапионовы братья»). Замысел новой оперы по произведению Кальдерона «Любовник после смерти». Контесса пишет для нее либретто.

Весна — тяжелая болезнь. Замысел «Крошки Цахеса».

Лето — Гофман заводит кота и дает ему имя Мурр

Октябрь — окончание рассказа «Мадемуазель де Скюдери».

14 ноября — учреждение Серапионова кружка, в который наряду с Гофманом вошли Хитциг, Контесса, Кореф и др.

1819, январь — выходит второе издание «Фантазий в манере Калло». Платоническая любовь к Иоганне Эунике.

Февраль — выходит первый том «Серапионовых братьев».

Май — начало работы над «Житейскими воззрениями кота Мурра».

Середина июля — начало сентября — поездка с целью отдыха в Исполинские горы. Сочинение оперы по произведению Кальдерона не двинулось дальше начала.

1 октября — Гофман назначен членом «Непосредственной следственной комиссии по выявлению изменнических связей и других опасных происков».

Октябрь — ноябрь — судебные заключения Гофмана, в которых содержится требование об освобождении «демагогов».

Конец ноября — разногласия «Непосредственной комиссии» (особенно Гофмана) с прусским правительством по поводу ареста «отца гимнастического движения» Яна, иск которого об оскорблении, поданный против начальника полиции Кампца, поддерживает Гофман.

Декабрь — выходит первый том романа о Крейслере и Мурре; содержащаяся в нем завуалированная критика «преследования демагогов» пока что остается незамеченной.

1820, февраль — развернутое решение по делу Яна, в котором Гофман требует его освобождения.

23 марта — письмо Бетховена Гофману с выражение признательности.

Начало лета — написана «Принцесса Брамбилла».

Сентябрь — октябрь — выходит третий том «Серапионовых братьев». Сотрудничество с генеральным музыкальным директором Спонтини, для которого Гофман переводит и перерабатывает либретто оперы «Олимпия».

1821 — Гофман становится объектом критики со стороны патриотически настроенных противников Спонтини.

8 июня — в Берлине состоялась премьера оперы К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», которую противники Спонтини использовали как орудие борьбы против него. Гофман оказался

между двух огней. Вопреки обещанию, данному Веберу, он не написал рецензию на «Вольного стрелка».

Август — начало работы над вторым томом «Житейских воззрений кота Мурра» (окончены в начале декабря).

8 октября — перевод Гофмана в Верховный апелляционный сенат апелляционного суда, повышение должностного оклада.

6 ноября — первые страницы рукописи «Повелителя блох» (впоследствии ставшие предметом судебного разбирательства) отправлены издателю Вильмансу во Франкфурт. План романа «Предсвадебный медовый месяц Тимотеуса Шнельпфеффера» (не осуществлен).

29/30 ноября — смерть кота Мурра.

Середина декабря — выходит второй том романа о Мурре и Крейслере.

1822, около 18 января — начало болезни Гофмана

23 января — прусское правительство распорядилось конфисковать рукописи и уже отпечатанные листы «Повелителя блох», а также переписку с издателем.

31 января — Кампц считает доказанными обвинения, выдвинутые против Гофмана по поводу осмеяния преследования «демагогов» и нарушения служебной тайны, и требует строгого наказания писателя. Гиппель, в течение нескольких недель находившийся в Берлине, заступается за Гофмана и добивается переноса намеченного допроса.

23 февраля — Гофман диктует защитительную речь.

28 февраля — Гофман диктует окончание «Повелителя блох».

26 марта — завещание. Вскоре после этого наступает полный паралич.

Апрель — Гофман диктует «Угловое окно». «Повелитель блох» выходит в урезанном виде.

Около 10 шюня — Гофман диктует анекдот «Наивность», а также рассказ «Враг», так и оставшийся неоконченным.

24 шюня — паралич становится почти полным (достигает шеи).

25 шюня, около 11 часов утра — Гофман умирает.

28 шюня — погребение.

БИБЛИОГРАФИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Сочинения Гофмана

Серапионовы братья. Собрание повестей и сказок. М., 1836.

Полное собрание сочинений / Перев. и изд. под ред. Н. В. Гербеля и А. Л. Соколовского. Т. 1–4. СПб., 1873–1874.

Собрание сочинений. Т. 1–8. СПб., 1896–1899.

Собрание сочинений / Под общ. ред. и с предисл. П. С. Когана. Т. 1–7. М., 1929–1930.

Избранные произведения. В 3 т. М., 1962.

Житейские воззрения кота Мурра. М., 1967 (Библиотека всемирной литературы).

Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972 (Литературные памятники).

Новеллы. М., 1978.

Избранные произведения / Вступит, ст. И. Ф. Бэлзы. М., 1989.

Новеллы / Сост. Н. А. Жирмунской. Л., 1990.

Собрание сочинений / Редколлегия: А. Б. Ботникова и др.; предисл. А. Карельского. В 6 т. М., 1991–2000.

Эликсиры сатаны / Изд. подг. Н. А. Жирмунская. СПб., 1993.

Исследования

Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX в.): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977.

Браудо Е. М. Э. Т. А. Гофман. СПб., 1922.

Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1999.

В мире Э. Т. А. Гофмана: Сборник статей / Под ред. В. И. Грешных. Калининград, 1994.

Грешных В. И. В мире немецкого романтизма: Ф. Шлегель, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне. Калининград, 1995.

Житомирская З. В. Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964.

Федоров Ф. П. Эстетические взгляды Э. Т. А. Гофмана. Рига, 1972.

Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: Сб. статей / Под ред.

И. Ф. Бэлзы. М., 1982.

Э. Т. А. Гофман: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцеля. Перев. с нем. М., 1987.

Иллюстрации

Автопортрет Гофмана с его другом Теодором Готлибом фон Гиппелем в образе Кастора и Полидевка. *1803 г.*

Соборная площадь в Кёнигсберге.

Теодор Готлиб фон Гиппель-старший. бургомистр Кёнигсберга.

Теодор Готлиб фон Гиппель-младший, друг Гофмана.

Общий вид Кёнигсберга.

Иоганн Готлиб Фихте.

Иммануил Кант.

Кёнигсбергский университет.

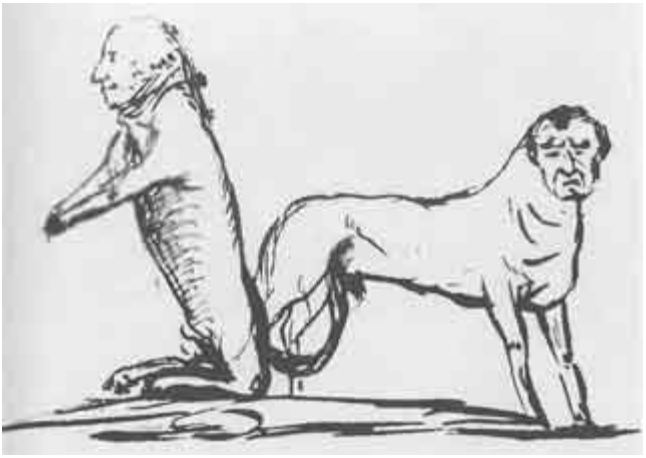
Контрабасист. *Рисунок Гофмана.*

Фантазии воспаленного воображения. *Рисунок Гофмана.*

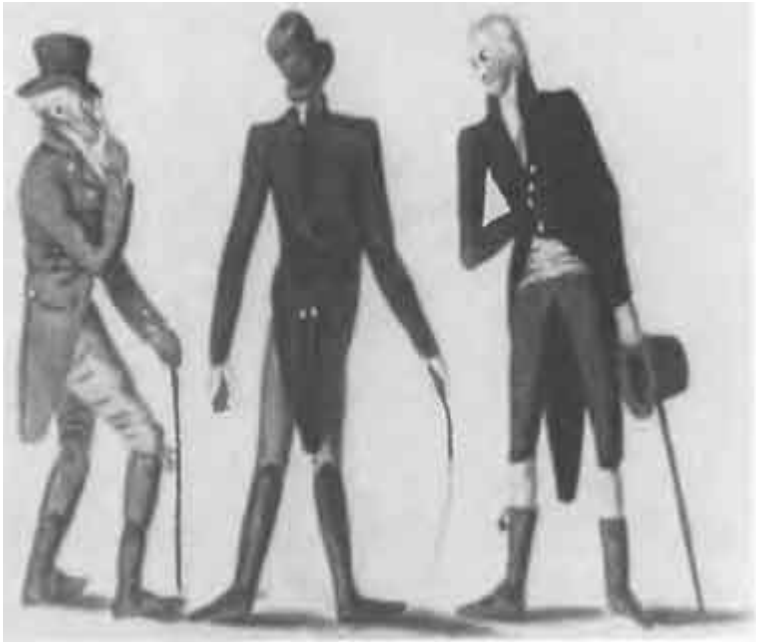
Юлиус Эдуард Хитциг.

Захария Вернер.

Плоцк. Кафедральный собор и церковь.



Прусские чиновники И. К. Маргграф и фон Клебер в Варшаве. *Карикатура Гофмана. 1805 г.*



Варшавские советники. *Рисунок Гофмана.*

Дом в Бамберге, в котором жил Гофман и где ныне размешается его музей.

Юлия Марк в зрелые годы.

Бамберг. Вид на город у канала.

Кавалер Глюк.

Вольфганг Амадей Моцарт.

Гофман в гостях у своего издателя Кунна. *Рисунок Гофмана.*

Креислер в безумии. *Рисунок Гофмана.*

Юлиус Эдуард Хитциг с женой Евгенией. *Акварель Гофмана. 7 сентября 1807 г.*

Каноник Зееберт в пивной «Буг» в Бамберге. *Рисунок Гофмана.*

Каноник Штёр. *Рисунок Гофмана.*

Врач Кристиан Пфейфер обследует виноторговца Кунна. *Рисунок Гофмана.*

Карл Фридрих Кунц со своей семьей. *Рисунок гуашью Гофмана Февраль 1813 г.*

Магнетизер *Гравюра Д. Ходовицкого. 1790 г.*

Гофман. *Автопортрет.*

Актер Кезелиц в «Женитьбе Фигаро». *Рисунок Гофмана.*

Актер Унцельман в зингшпиле «Микеланджело». *Рисунок Гофмана.*

Автопортрет Гофмана с шутливыми пояснениями (*a* — нос: *b* — лоб: и так далее).

Эрнст Теодор Амадей Гофман. *Автопортрет.*

Адальберт фон Шамиссо.

Новалис.

Людвиг Тик.

Барон Фридрих де ла Мотт Фуке.

Карл Мария фон Вебер.

Карл Вильгельм Контесса.

Бранденбургские ворота в Берлине.

Франц фон Хольбейн.

Граф Карл фон Брюль.

Здание Королевской оперы в Берлине.

Гофман. *Автопортрет.*

Актер Людвиг Девриент.

Актриса Иоганна Эунике.

Гофман и Девриент в кабачке «Люттер и Вегнер». *Рисунок Гофмана.*

Иоганн Фридрих Рейхардг.

Гаспар Спонтини.

Проект сценической декорации к опере Луиджи Керубини «Водовоз».

Гофман верхом на коте Мурре сражается с прусской бюрократией. *Карикатура, предположительно принадлежащая перу правительственного советчика фон Кампца.*

Берлинский Королевский апелляционный суд.

Гофман. *Автопортрет.*

«Эликсиры сатаны»: встреча с двойником. *Иллюстрация Т. Хоземана.*

Сын Хитинга Фриц, ставший героем сказки «Щелкунчик и Мышиный король». *Акварель Гофмана. 1815 г.*

Сцена из «Песочного человека». *Рисунок Гофмана.*

«Житейские воззрения Кота Мурра» *Иллюстрация Т Хоземана.*

Гофман, страдающий подагрой. *Автопортрет из письма К Ф. Купцу от 4 марта 1814 г… «Да изменит Бог к лучшему!»*

Гофман переселяется в свою последнюю квартиру в Берлине. *Рисунок из письма Купцу от 18 июля 1815 г.*

Надгробие на могиле Гофмана.

«Нам всем предстоит умереть». *Рисунок Гофмана из письма Кунцу.*

Э. Т. А. Гофман. *Рисунок Г. Штайнера.*

notes

Примечания

1

Еще один парадокс: в библиотеке Немецкого культурного центра имени Гёте в Москве нет ни произведений самого Гофмана, ни книг о нем — невероятно, но факт!

2

Встречающиеся в тексте книги цитаты из произведений Гофмана большей частью переведены мною, за исключением отдельных, ставших уже классическими, переводов (В. С. Соловьева, А. А. Морозова).

3

Ифланд (Иффланд) Август Вильгельм (1759–1814), немецкий актер, режиссер и драматург, возглавлял Берлинский Королевский Национальный театр *(Здесь и далее прим перев.)*

4

Канетти Элиас, австрийский писатель, нобелевский лауреат (1981).

5

Гогенцоллерны — династия бранденбургских курфюрстов (1415–1701), прусских королей (1701–1918) и германских императоров (1871–1918).

6

Игра слов: по-немецки *Kaufmann* означает «купец».

7

От немецких слов *fach* — панель, секция; и *werk* — сооружение. Дома, состоящие из системы стоек, раскосов и обвязок, с заполнением камнем, кирпичом или глиной.

8

Гермес Иоганн Тимофей (1738–1821), известный немецкий писатель-романист.

9

Вёльнер Иоганн Христофор (1732–1800), прусский министр, пользовавшийся большим влиянием на короля Фридриха Вильгельма II. *Бишофвердер Иоганн Рудольф фон,* религиозный мистик, фаворит прусского короля Фридриха Вильгельма II.

10

Фихте Иоганн Готлиб (1762–1814), немецкий философ, профессор Йенского университета, с 1810 года профессор и первый выборный ректор Берлинского университета. *Гердер Иоганн Готфрид* (1744–1803), немецкий философ, критик, идеолог движения «Бури и натиска». *Ленц Якоб Михаэль Рейнхольд* (1751–1792), немецкий писатель, принадлежал к движению «Бури и натиска». С 1781 года жил в России. *Мендельсон Мозес* (1729–1786), немецкий просветитель, философ. *Генц Фридрих, фон* — (1764–1832), немецкий публицист, с 1802 года на австрийской службе, проводник политики К. Меттерниха.

11

Волшебный фонарь *(лат.)*.

12

Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий драматург, теоретик искусства, один из основоположников немецкой классической литературы Трагедия «Эмилия Галотти» была написана в 1772 году.

13

Коцебу Август Фридрих Фердинанд фон (1761–1819), немецкий писатель, монархист, убит по политическим мотивам студентом Карлом Зандом.

14

Гиммель Фридрих Генрих (1765–1814), композитор, капельмейстер прусского короля Фридриха II.

15

Гроссе Карл (1768–1847), немецкий писатель, автор приключенческих романов, пользовавшихся популярностью среди романтиков.

16

Шлегель Фридрих (1772–1829), немецкий писатель, критик, языковед, философ культуры; с 1809 года на австрийской государственной службе, сотрудничал с К. Меттернихом. Вместе со своим старшим братом *Августом Вильгельмом* (1767–1845) являлся одним из главных теоретиков немецкого романтизма.

17

Брентано Клеменс (1778–1842), писатель и поэт, помимо прочего, издавал (совместно с Л. А. Арнимом) сборники народных стихов, песен и баллад.

18

Тик Людвиг Иоганн (1773–1853), писатель и поэт, один из основоположников немецкого романтизма.

19

Шлейермахер Фридрих (1768–1834), протестантский теолог и философ, переводчик.

20

Возлюбленную *(итал)*.

21

Право *(лат.)*.

22

Ничегонеделания *(итал)*.

23

Будущий *(лат.)*.

24

Арним Людвиг Ахим фон (1781–1831), писатель и поэт; издавал (совместно с К. Брентано) сборники народных стихов, песен и баллад.

25

Ваккенродер Вильгельм Генрих (1773–1798), немецкий писатель.

26

Лесаж Ален Рене (1668–1747), французский писатель Роман «Хромой бес» был написан в 1701 году.

27

Глюк Кристоф Вимибалъд (1714–1787), композитор, работал в Милане, Вене, Париже. Оперная реформа Глюка, осуществлявшаяся в русле эстетики классицизма, отразила новые тенденции в искусстве Просвещения.

28

Скандальная хроника *(франц.)*.

29

Взбешенного музыканта *(франц.)*. *Хогарт Уильям* (1697–1764), английский живописец, график, мастер сатирического бытового жанра.

30

Кальдерон де ла Барка Педро (1600–1681), крупнейший драматург испанского барокко.

31

Фонтане Теодор (1819–1898), немецкий писатель. Новелла «Шах фон Вутенов» написана в 1883 году

32

Великое произведение *(лат.)*.

33

В зародыше *(лат.)*.

34

Люлли Жан Батист (1632–1687), композитор, основоположник французской оперной школы.

35

Второе я *(лат)*.

36

Как у Тита *(фр.)*.

Проклятый поэт *(фр.)*.

Здесь: угасание *(итал.)*.

В литературе *(лат.)*.

Возлюбленная тень *(шпал.)*.

41

Штейн Генрих Фридрих Карл, фон (1757–1831), глава прусского правительства в 1807–1808 годах; провел ряд буржуазных преобразований.

42

Арндт Эрнст Мориц (1769–1860), немецкий поэт, публицист, историк.

43

Геррес Йозеф (1776–1848), немецкий писатель, философ и публицист, глашатай освободительной войны против Наполеона.

По преимуществу, в высшей степени *(фр.)*.

45

Мюллер Адам Генрих (1779–1829), немецкий публицист на службе у К. Меттерниха; боролся с влиянием революционных идей XVIII века в Германии.

46

Юнг-Штиллинг Иоганн Генрих (1740–1817), немецкий писатель, врач, автор романов и религиозно-мистических сочинений.

47

Марквард Одо (род 1928) — философ, профессор Гисенского университета, противник притязания философии на абсолютное значение.

48

Парацельс (настоящее имя *Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм*) (1493–1541), врач и естествоиспытатель, один из основоположников т. н. ятрохимии — направления в медицине, которое рассматривало процессы, происходящие в организме, как химические явления, а болезни — как результат нарушения химического равновесия.

49

Вебер Карл Мария фон (1786–1826), композитор и дирижер, музыкальный критик, основоположник немецкой романтической оперы.

50

Шамиссо Адальберт фон (1781–1838), немецкий писатель, поэт и ученый-естествоиспытатель. *Фуке Фридрих де ла Мотт* (1777–1843), немецкий писатель, драматург, автор рыцарских романов.

Вчетвером *(фр)*.

52

Роман «Эффи Брист» Т. Фонтане издан в 1895 году.

53

Гумбольдт Вильгельм фон (1767–1835), немецкий филолог, философ, языковед, государственный деятель, дипломат. Брат естествоиспытателя Александра фон Гумбольдта. *Цельтер Карл Фридрих* (1758–1832), немецкий композитор, хормейстер, педагог, основатель первого в Германии любительского хорового общества. *Пюклер Герман* (1785–1871), с 1822 года князь фон Пюклер-Мускау, немецкий писатель и ландшафтный архитектор. *Гёте Август фон,* сын Иоганна Вольфганга фон Гёте.

Эйхендорф Йозеф фон (1788–1857), немецкий писатель, автор эпических поэм, новелл, романов, а также литературных воспоминаний.

55

Бидермейер — так называется в немецкой историографии период между 1815 и 1840 годами.

Конзалик Хайнц (1921–1999), немецкий писатель, автор популярных романов с шаблонными сюжетами. *Зиммель Марио* (род. в 1924), австрийский писатель, популярно и увлекательно трактующий в своих романах актуальные темы.

57

Гнейзенау Август Вильгельм Антон, граф Нейтхарт (1760–1831), прусский военачальник, генерал-фельдмаршал (с 1825). В 1815 году начальник штаба прусской армии; с 1830 года главнокомандующий прусской армией.

58

Прекрасный дурман *(итал.)*.

59

Сакс Ганс (1494–1576), немецкий поэт, мейстерзингер. По профессии был башмачником.

Рихтер Людвиг (1803–1884), немецкий живописец и график, представитель позднего романтизма.

Мёрике Эдуард (1804–1875), немецкий писатель-романтик.

62

Скрытое безумие *(лат.)*.

63

Бюхнер Георг (1813–1837), немецкий писатель, политический деятель. Драма «Войцек» написана в 1837 году.

Индивид невыразим *(лат)*.

Шпенглер Освальд (1880–1936), немецкий философ, историк.

Игра слов: фамилия Гофман по-немецки пишется *Hoffmann,* а слово *Hofmann* означает «придворный».

Диктуя *(лат.)*.

Блох Эрнст (1885–1977), немецкий философ.

69

В состоянии умирания *(лат.)*.